CE ESTE LINIA PENTRU SISTEMUL PICTURII BIZANTINE?

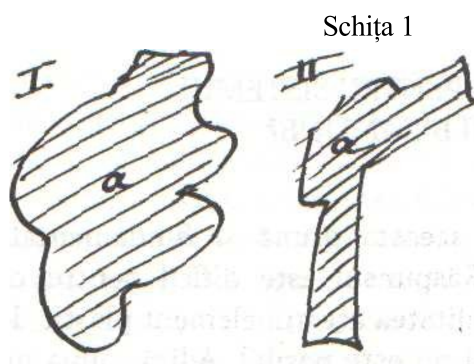
Să începem de la această primă şi fundamentală întrebare: Ce este linia? Răspunsul este dificil pentru că întrebarea presupune posibilitatea acestui element plastic de a fi autonom. Aşa ceva însă nu este posibil. Adică, linia nu poate să existe autonom. Şi acesta pentru că, în pictura bizantină, linia este în mod armonios sau mai bine zis în mod ipostatic legată de culoare.

Astfel, ca să răspundem la întrebarea ce este linia, trebuie să ne întrebăm mai curând despre legătura dintre linie şi culoare.

Culoarea precede linia. Sfântul loan Damaschinul menționează, exprimând percepția bizantinilor, că simțul percepe întâi culoarea. Aceasta se întâmplă pentru că figurile bizantine sunt în esență culoare. Iar motivul este că pictura bizantină nu are adâncime. Aceasta înseamnă că figurile rămân delimitate pe suprafața picturii şi, prin urmare, consistența lor este culoarea, entitate diferită de cea a negrului (absență şi, prin urmare, retragere către adânc).

Esența figurilor plastice bizantine este culoarea. Linia nu este nimic altceva decât modul de existență a culorii, ipostasul său. în măsura în care culoarea este delimitată pe suprafață, linia exprimă faptul de "a fi" al culorii, este rațiunea culorii.

Schița 1



Dacă a = culoare roşie de cinabru, substanța celor două forme este aceeaşi. Şi totuşi, formele sunt diferite. Aceasta pentru că diferă după ipostas, au adică un mod diferit de a exista care este stabilit de linie.

Linia este sensul culorii. Prin urmare, linia niciodată nu este înțeleasă autonom față de culoare. Când desenăm, trebuie să avem întotdeauna conştiința că delimităm unități cromatice, şi chiar mai mult, după cum o să vedem mai târziu, că mişcăm aceste calități cromatice dinspre suprafața picturală către privitor.

Să trecem acum la cea de a doua întrebare: Care sunt caracteristicile liniei în pictura bizantină?

Pentru început trebuie să semnalăm faptul că linia bizantină are caracteristici speciale. Acest lucru este dovedit de faptul că toți privitorii bine-intenționați recunosc într-o pictură bizantină particularitatea stilului. Nimeni nu poate nega că lucrarea de artă bizantină are o unicitate existențială care se datorează specificității liniei sale.

Credem ca nu într-atât felul în care este mânuită culoarea (felul în care aceasta este aplicată sau tenta sa) deosebeşte lucrarea bizantină de oricare alta. *Linia este cea care conferă un ipostas propriu tradiției plastice bizantine,* Probabil s-ar putea susține că şi felul în care este compusă deosebeşte lucrarea bizantină. Fireşte, acceptăm această părere. însă, în cele din urmă, şi purtătorul compoziției şi instrumentul realizării

este linia. Există, deci, un specific al liniei bizantine şi chiar un specific foarte vizibil. Acest specific suntem deci chemaţi să-l delimităm.

Problema este, bineînţeles, cum vom aprecia caracteristicile liniei, cu ajutorul căror criterii le vom evalua.

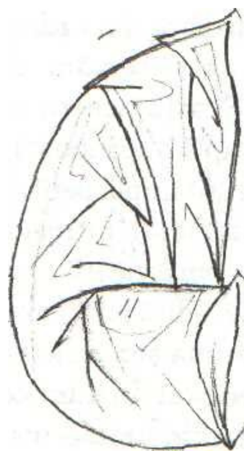
Cultura bizantină se bazează pe distincţia dintre fire (natură) şi ipostas, pe de o parte, şi pe urmărirea realizării comuniunii ca participare la energiile şi nu la natura (sau firea) celuilalt, pe de altă parte. Pe aceste baze, după părerea noastră, trebuie căutat şi criteriul evaluării liniei şi cel al determinării caracteristicilor ei. Trebuie, prin urmare, ca prin intermediul *funcţionalităţii liniei* să căutăm trăsăturile sale specifice.

Lucrarea liniei este felul în care aceasta slujeşte ipostazierea formelor, felul în care slujeşte comuniunea lor, precum şi legătura dintre lucrarea de artă şi privitor.

Astfel, pentru început, putem spune că linia slujeşte distincţia şi ipostazierea elementelor particulare în cadrul unei compoziţie. Bineînţeles, aici trebuie să observăm că toate sunt compoziţie în pictura bizantină. Şi asta pentru că forma - fiecare formă (figură) - nu poate fi simplă după ipostas ci doar după fire (substanţă, fiinţă). Aceasta se întâmplă pentru că noţiunea (conceptul) care guvernează (domină) întreaga gândire (patristică) bizantină este aceea a *împărtăşirii.* Iar împărtăşirea presupune întâlnirea de bună voie, adică iubitoare, a ipos tasurilor. Astfel şi forma, pentru a exprima şi a reflecta viaţa, trebuie să aibă mişcare interioară şi exterioară. In interior trebuie să nu fie simplă ci compusă, alcătuită din unităţi mai mici, care se aşează împreună şi coexistă, iubitoare, prin ritmul lor comun. (Mai jos vom vorbi pe larg despre această temă.) Aceste unităţi se disting de celelalte şi sunt ipostaziate prin linie, care, după cum am spus deja, este modul de existenţă al

culorii. Ipostasurile distincte sau particulare care se alcătuiesc sau mai bine zis prin intermediul cărora există forma, au o mişcare interioară, unele către altele şi către un al treilea, care constituie şi punctul lor de referință, care este privitorul. în pictura bizantină toate există ca mişcare, ca energie. Această energie însă nu este oarbă şi necontrolată, ci controlata şi având direcție şi adresare foarte precise. Are scopul sau ținteşte spre realizarea împărtăşirii dintre forma (figura) pictată şi privitor.

în cultură bizantină, foarte originală, de altfel, pictura fiu este un fapt pasiv şi abstract care există în fața privitorului, în propriul spațiu şi timp. Dimpotrivă, este un eveniment activ şi acționează, se mişcă spre privitor, din partea căruia, de asemenea, se cere o mişcare similară, pentru a întâlni icoana şi pe cel înfățişat în icoană. Mişcarea - energie - care devine în cele din urmă ritm este caracteristica fundamentală a tradiției plastice bizantine. Iar instrumentul prin care se realizează această mişcare nu este altul decât linia.



c ^a

Prin urmare, funcția fundamentală a liniei într-o figură, este să distingă fiecare ipostas în parte de celelalte şi să arate specificitatea existenței lor. Dacă, spre exemplu, avem un veşmânt (figură), prin intermediul liniei se ipostaziază părțile componente distincte iar veşmântul, dintr-un fapt „mort", devine „viu", în sensul dobândirii unei energii interioare - mişcare - şi, prin urmare, a trăsăturilor caracteristice vieții. Aceasta este ca dintâi şi elementară funcție a liniei, funcție care presupune multe lucruri la nivel pictural referitor la caracteristicile pe care va trebui să le aibă linia. Despre acestea însă vom vorbi mai jos.

Şi asta pentru că linia stabileşte, mai întâi, conturul, dar şi structura internă a figurilor. Prin urmare, linia stabileşte şi comunicarea dintre ele şi, în consecință, şi ritmul lor.

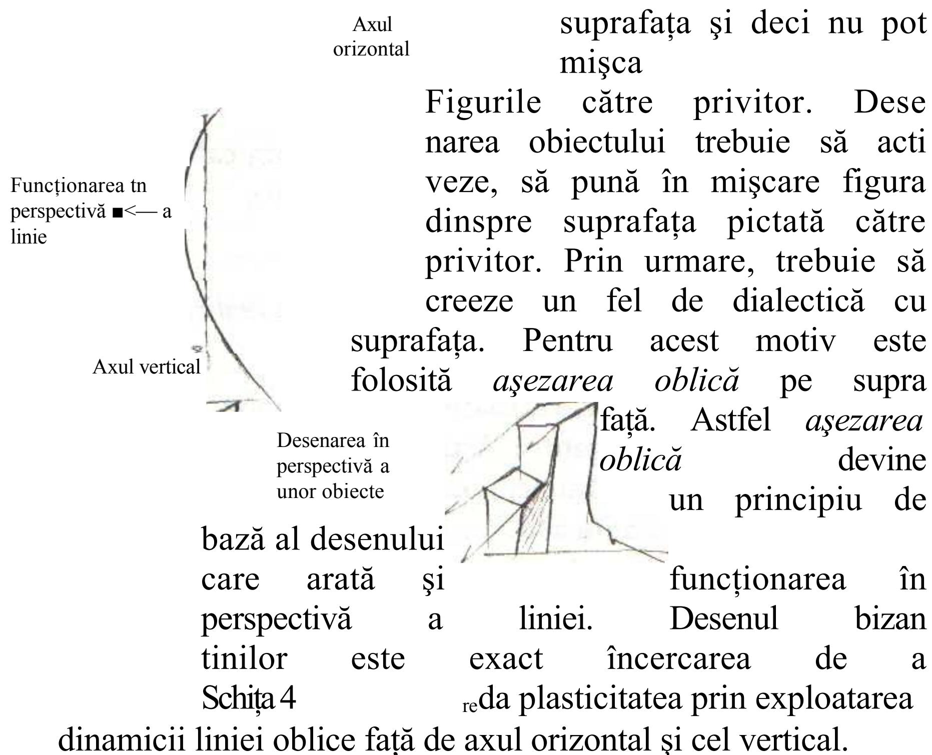
Acest fapt are o mare influență asupra calității liniei şi îi conferă trăsăturile caracteristice respective.

b) Funcționarea în perspectivă a liniei şi realizarea comuniunii dintre figură şi privitor.

Procesul desenării conține diferite etape, cu toate că în practică, acestea nu se constituie în stadii obligatorii. Astfel, din punctul de vedere al ordinii, am putea spune că funcționarea în perspectivă a liniei este partea ultimului stadiu al desenării - probabil a celui mai important -, deoarece prin acesta se reuşeşte scopul cel mai îndepărtat şi final care nu este altul decât comuniunea dintre icoană (cel înfățişat în icoană) şi privitor.

Când vorbim despre funcționarea în perspectivă a liniei, nu ne referim la sistemul perspectivei pe care îl foloseau bizantinii, despre care o să vorbim mai târziu. Sistemul perspectivei se realizează prin aşezarea potrivită a planurilor în raport cu privitorul şi prin dispunerea potrivită a unghiurilor de fugă (forțelor centrifuge) a obiectelor solide.

în tradiția picturii bizantine mişcarea figurilor înfățişate în icoană către privitor este realizată întâi de toate chiar prin linie, şi, în consecință, prin desen. Acest fapt arată în mod evident măreția acestui sistem plastic, pentru că aici se vede că pictura este realizată cu ajutorul mijloacelor picturale, adică prin folosirea corespunzătoare a elementelor picturale (linie, culoare). Principiul fundamental în funcție de care se mişcă artistul bizantin este evitarea, pentru început, a frontalității şi a profilului. Deoarece aceste poziții sunt statice în ce priveşte

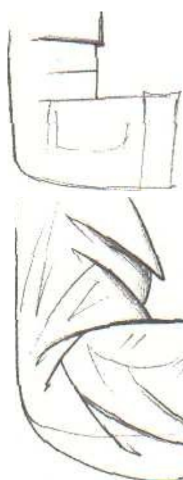


suprafața şi deci nu pot mişca Figurile către privitor. Desenarea obiectului trebuie să activeze, să pună în mişcare figura dinspre suprafața pictată către privitor. Prin urmare, trebuie să creeze un fel de dialectică cu suprafața. Pentru acest motiv este folosită *aşezarea oblică* pe suprafață. Astfel *aşezarea oblică* devine un principiu de bază al desenului care arată şi funcționarea în perspectivă a liniei. Desenul bizantinilor este exact încercarea de a reda plasticitatea prin exploatarea dinamicii liniei oblice față de axul orizontal şi cel vertical.

Schița 4

Folosirea raportării oblice este atât de vastă încât priveşte toate stadiile lucrului în pictura bizantină, de la modul de compunere până la organizarea interioară a figurilor şi de la felul în care se desenează trăsăturile caracteristice, până la mişcarea pensulei cu ajutorul căreia se aşează culoarea în icoană.

Funcționarea în perspectivă a liniei este baza pe care se sprijină şi culoarea, care, prin nuanța şi prin raporturile sale, vine să desăvârşească proiectarea şi mişcarea figurii către privitor. Culoarea singură nu poate să conducă la comuniunea dintre figură şi privitor, chiar dacă este aşternută în modul bizantin (de la închis-uri calde la deschis-uri reci). Dacă figura nu a fost desenată corect (cu linie, adică cu o corectă funcționare în perspectivă), se produce o contradicție interioară. Se produce astfel o ciocnire şi rupere interioară a simplității ritmului.



Schița 5

Dimpotrivă, există situații (cum ar fi în şcoala cretană, spre exemplu) potrivit cărora, funcționarea corectă în perspectivă a liniei salvează mişcarea şi raportarea corectă a figurii, în ciuda calității estetice scăzute a culorii (vezi studiul nostru despre Teofan).

Concluzionând, putem spune că linia bizantină are următoarele funcții:

1. Ipostaziază figurile distincte.
2. Stabileşte modul acțiunii figurilor.
3. Stabileşte mişcarea acestora către celelalte figuri, şi
4. Proiectează figurile către privitor, desprinzându-le de suprafața câmpului icoanei.
5. Pe baza acestor funcții, vom încerca să stabilim caracteristicile lor.

TRĂSĂTURILE CARACTERISTICE ALE LINIEI BIZANTINE

Linia picturii bizantine, întrucât este chemată să ipostazieze formele distincte în compoziție, trebuie să fie caracterizată de *simplitate,* fără de care nu va putea îndeplini această funcție a sa. Pentru a fi *uşor de observat* figurile - şi nu poate să nu fie uşor de observat, deoarece altfel nu poate fi „citită" icoana - linia suferă un fel de purificare (katarsis). îşi pierde complexitatea şi vorbăria ei şi astfel „spune" foarte direct şi nemijlocit ce are de spus. Acest lucru are, în general, ca rezultat capacitatea figurilor de a fi directe, curate şi clare. Mai mult, prin simplificarea liniei sunt omise multe elemente care nu au un rol important şi, în acest fel, se ajunge la o oarecare tinerețe a figurilor. Chiar şi la chipurile bătrânilor, la peisaje sau la veşminte se poate vedea curățenie, claritate şi prospețime, care de multe ori se explică cu criterii duhovniceşti, dar se datorează, în principal, simplității liniei. Deci, linia este caracterizată de *simplitate, curăție, claritate, nemijlocire.*

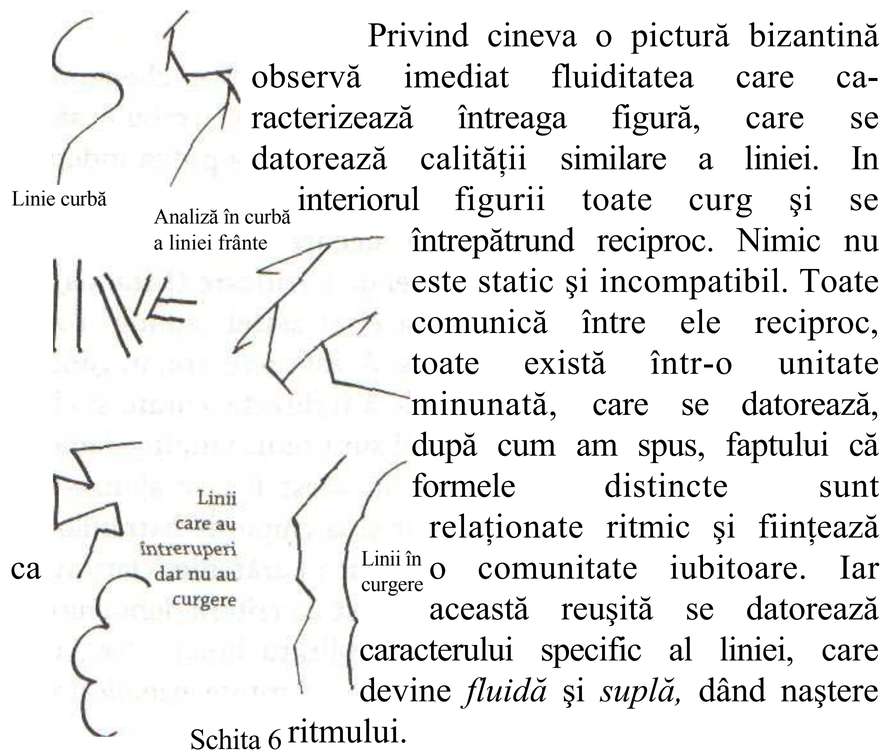
Prin linie, însă, se stabileşte, după cum am spus şi "ființarea" figurilor, mişcarea lor unele către altele şi a lor către terți (privitor). în această lucrare a sa, linia dobândeşte şi alte caracteristici.

Astfel, urmărind să realizeze ritmul în relația dintre figuri linia capătă *plasticitate, relativitate, fluiditate* şi *suplețe.*

Mai întâi, linia, în pictura bizantină îşi pierde autonomia. Ea există întotdeauna în raport cu alte linii, pentru că altfel nu poate să realizeze coordonarea şi ritmul figurilor. Astfel, linia este relativă şi eteronomă. Pentru a reuşi aceasta,

linia este obligată să dobândească suficientă plasticitate şi supleţe. In acest fel, în cele din urmă, dobândeşte o mare *fluiditate* care este o caracteristică a ei fundamentală şi totodată o mare virtute.

Privind cineva o pictură bizantină observă imediat fluiditatea care caracterizează întreaga figură, care se datorează calităţii similare a liniei. In interiorul figurii toate curg şi se întrepătrund reciproc. Nimic nu este static şi incompatibil. Toate comunică între ele reciproc, toate există într-o unitate minunată, care se datorează, după cum am spus, faptului că formele distincte sunt relaţionate ritmic şi fiinţează ca o comunitate iubitoare. Iar această reuşită se datorează caracterului specific al liniei, care devine *fluidă* şi *suplă,* dând naştere ritmului.



Schiţa 6

Fluiditatea nu înseamnă în mod obligatoriu, însă, şi *curbare (linie* curbă). Dimpotrivă, opţiunea dominantă a bizantinilor este pentru linia frântă, analiza curbei în linii drepte mai mici pentru a reda mişcarea. în acest punct vedem, de asemenea, înţelepciunea maeştrilor bizantini care evită curba, care este şi ea o linie, şi aleg pe cea frântă, care exprimă percepţia lor despre întreg, ca o compoziţie a unor monade distincte.

De ce, însă, această opţiune a artiştilor bizantini? De ce aleg, cu deosebire, linia frântă în defavoarea celei curbe, care se păstrează totuşi la chipuri şi la unele contururi?

Bineînţeles, putem spune multe despre această problemă *şi* despre motivele care au influenţat realizarea formei în pictura bizantină.

Ceea ce putem, totuşi, să afirmăm cu siguranţă este că linia frântă are, mai întâi, o mai mare stabilitate decât cea curbă şi, prin urmare, forma pe care o scrie „se citeşte" mai bine. Linia frântă, de asemenea, exprimă logica bizantinilor despre analiza şi recompunerea elementelor care constituie o figură. Astfel şi în cazul acestui element constructiv de bază se exprimă aceeaşi logică. Curba se analizează în linii distincte mai mici, care se recompun în continuare printr-o altă raţiune de natură plastică. Linia frântă permite, aşadar, crearea de relaţii şi, în consecinţă, permite realizarea ritmului, ceea ce este, de fapt, scopul final al actului pictural.

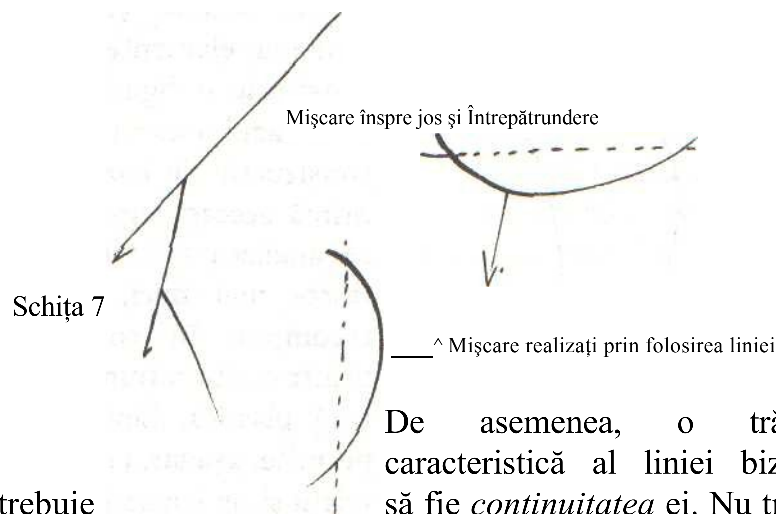


Schiţa 6a

Motivul principal al folosirii liniei frânte este, după părerea noastră, dorinţa de a da ritm şi, în acelaşi timp, de a da puritate şi stabilitate formei.

Linia frântă, compusă din mai multe linii drepte, constituie, de asemenea, una dintre premisele de bază pentru funcționarea în perspectivă a liniei. Şi aceasta deoarece îngăduie să se vadă mişcarea diferitelor planuri prin dezvoltarea liniilor, (vezi schița 6a)

Desigur, este nevoie de o multă măie strie din partea artistului pentru a putea, folosind linia frântă, să păstreze fluiditatea liniei. Aceasta necesită, în mod special, un simț deosebit al ritmului ansamblului şi evitarea întreruperilor şi opririlor (vezi schița 7).



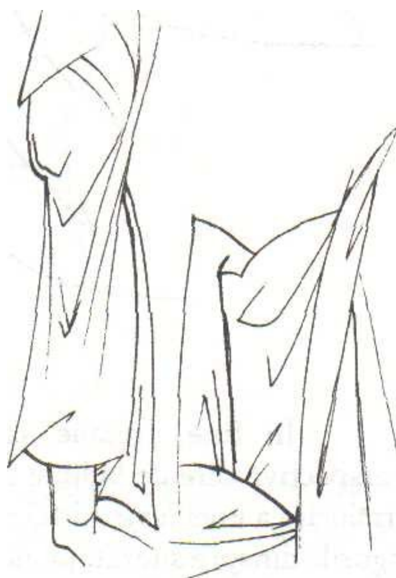
Schița 7

De asemenea, o trăsătură caracteristică al liniei bizantine trebuie să fie *continuitatea* ei. Nu trebuie, adică, să dea impresia că este un fapt împlinit şi terminat, ci, dimpotrivă, trebuie să arate că, deşi întregită, se continuă prin următoarea linie sau la alt nivel. Această caracteristică a liniei *deschise* este foarte importantă, întrucât pe aceasta se sprijină capa-

citatea de întrepătrundere reciprocă a elemente lor unei figuri sau a unei compoziţii şi, prin urmare, realizarea ritmului (interior), precum şi realizarea unui întreg, care este compus din multe ipostasuri, dar are unitate de acţiune către privitor.

în fine, funcţionarea în perspectivă impune şi aceast a, la rândul ei, alte caracteristici liniei. Am menţionat deja că funcţionarea în perspectivă se materializează prin *ohlicitate* (n. tr.: folosirea axelor oblice), aşezarea oblică a figurilor pe suprafaţa picturală. Aceasta este şi prima trăsătură caracteristică a liniei bizantine. Adică, *raportarea* ei *oblică* la suprafaţa picturală, care dă naştere relaţiei dialectice a figurii cu suprafaţa picturală şi o proiectează spre privitor.

Ar putea, bineînţeles, cineva să se întrebe, aici, în ce măsură *oblicitatea* (n. tr.: aşezarea după axe oblice) este ceva care caracterizează linia în sine. Adică, dacă nu cumva oblicitatea (n. t.: aşezarea după axe oblice) priveşte numai locul liniei şi nu şi ipostasul ei? Bineînţeles, vom fi de acord în ceea ce priveşte raportarea liniei la suprafaţa picturală. Această raportare ne informează, însă, referitor la modul de existenţă al liniei, la "fiinţa rea" ei. Aşadar, aparţine însu şirilor (atributelor) ipostatice ale liniei. Şi, în măsura în care maestrul bizantin, ade-



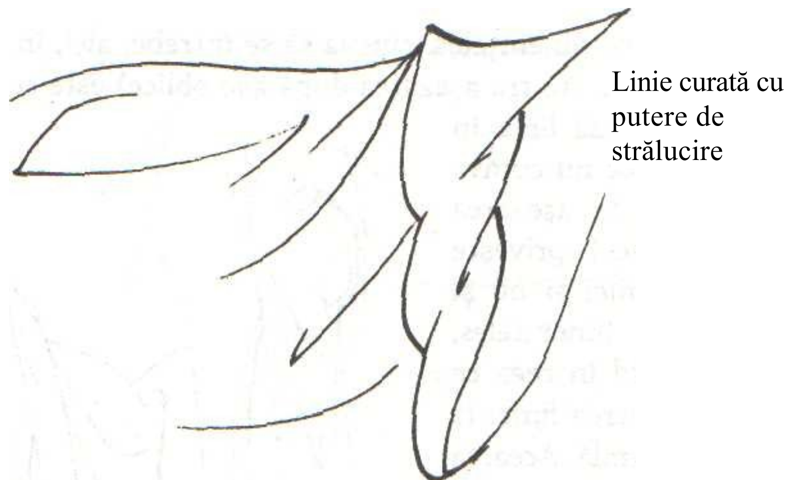
,, ,, _
Schiţa 8

Folosirea liniei oblice pentra redarea plasticităţii

, sea sau chiar întotdeauna,

recurge la folosirea liniei oblice pentru a conferi plasticitate şi mişcare figurii, trebuie să acceptăm câ *oblicul* este o caracteristică a linei bizantine.

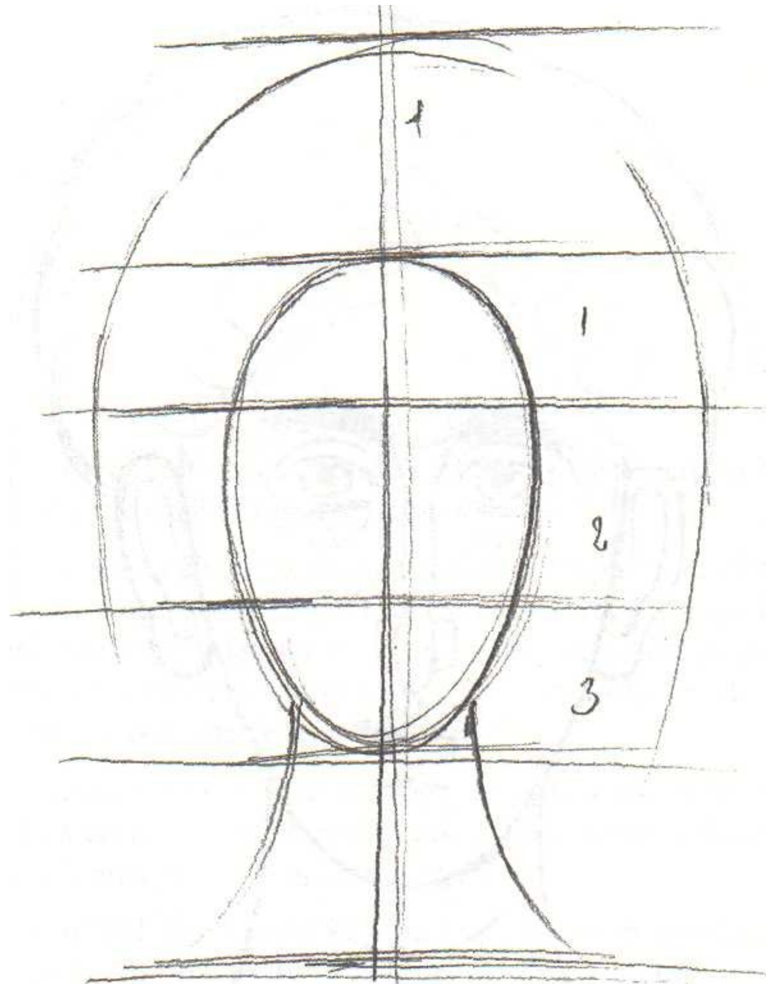
De asemenea, pentru a se materializa lucrarea în perspectivă, se impune relaţia dintre linii (fie a unei linii faţă de axele imaginate orizon-tală şi verticală, fie a unei linii faţă de alte linii). Astfel, *capacitatea de raportare* (şi *relativitatea)* devin trăsături caracteristice ale liniei şi pentru motivele proiecţiei în perspectivă. Deoarece, după cum am menţionat deja, şi pentru raţiuni ce ţin de ritm, linia se relativizează şi sluješte *întrepătrunderea reciprocă* activă a elementelor compoziţiei.



Schiţa 9

în fine, trebuie să notăm că şi funcţionarea în perspectivă cere de la linie să fie curată şi să aibă puterea de strălucire a unei *lame,* altfel neputând să proiecteze şi să mişte figurile dinspre suprafaţa pictată spre privitor, (vezi schiţa 9)

Desenul I. *Desenul chipului în poziție frontală*



Forma ovală a capului este aşezată simetric pe suprafaţa pictată. Curba părului are o mişcare similară cu cea a capului.

Chipul se împarte în trei părţi egale (cea de a doua -nasul - este adesea mai mare). Secţiunea cu părul şi cea cu gâtul sunt egale cu secţiunea care cuprinde nasul.

Desenul Ia. *Chip frontal*



Comentariu

Chipul construit în poziție frontală este aşezat simetric pe axul vertical care desparte figura.

Această simetrie adaugă echilibru chipului. Echilibrul este însă static. Astfel, figura apare nemişcată, fără energie, iar privirea celui înfăţişat în icoană pare a fi pierdută şi nici aceasta nu întâlneşte pe privitor. Trece dincolo de el şi se adresează la ceva care este în spatele lui.

Putem spune că această figură frontală este obiectivă[1], există ca un obiect, în sensul că stă în fața privitorului, fără să arate o energie sau o mişcare către acesta.

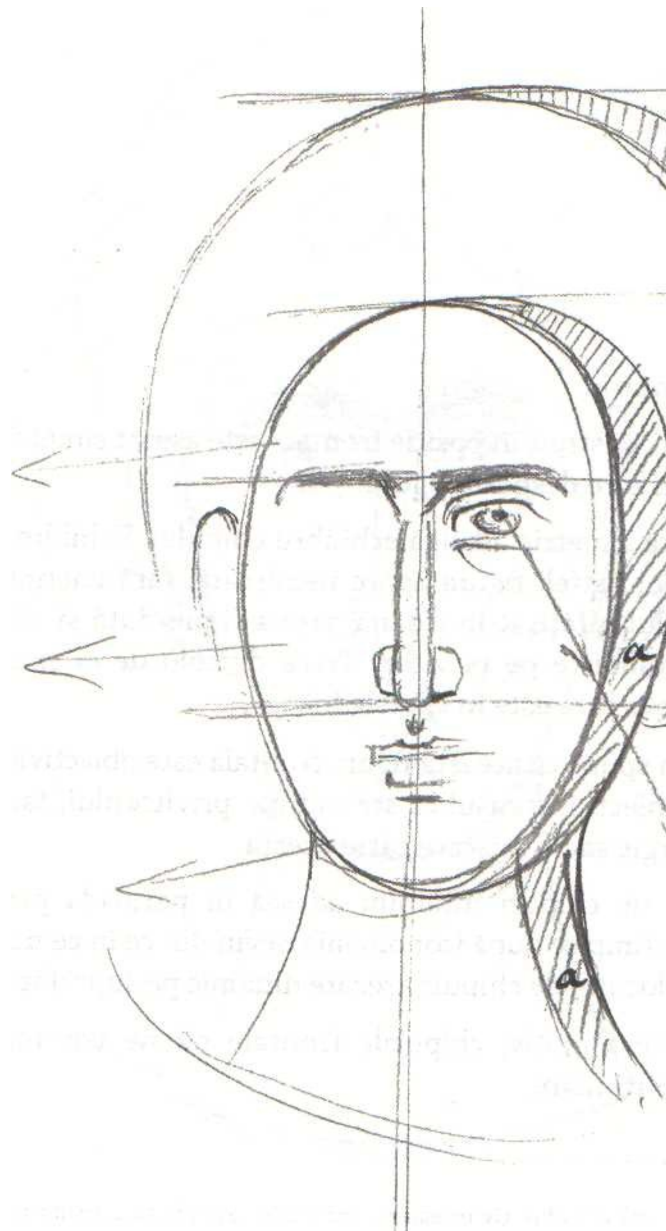
Astfel de chipuri întâlnim adesea în perioada pre-iconodastă, în timp ce după iconomahie devin din ce în ce mai rare şi sunt înlocuite de chipuri aşezate dinamic pe suprafaţă.

Din acest motiv, chipurile frontale nu ne vor mai preocupa în continuare.

---

[1] în limba greacă cuvântul obiectiv înseamnă exact *ceea ce stă în fața privitorului* avii -K£i|ievo (n.tr.)

Desenul II. *Frontaîitate dinamică*



Comentariu

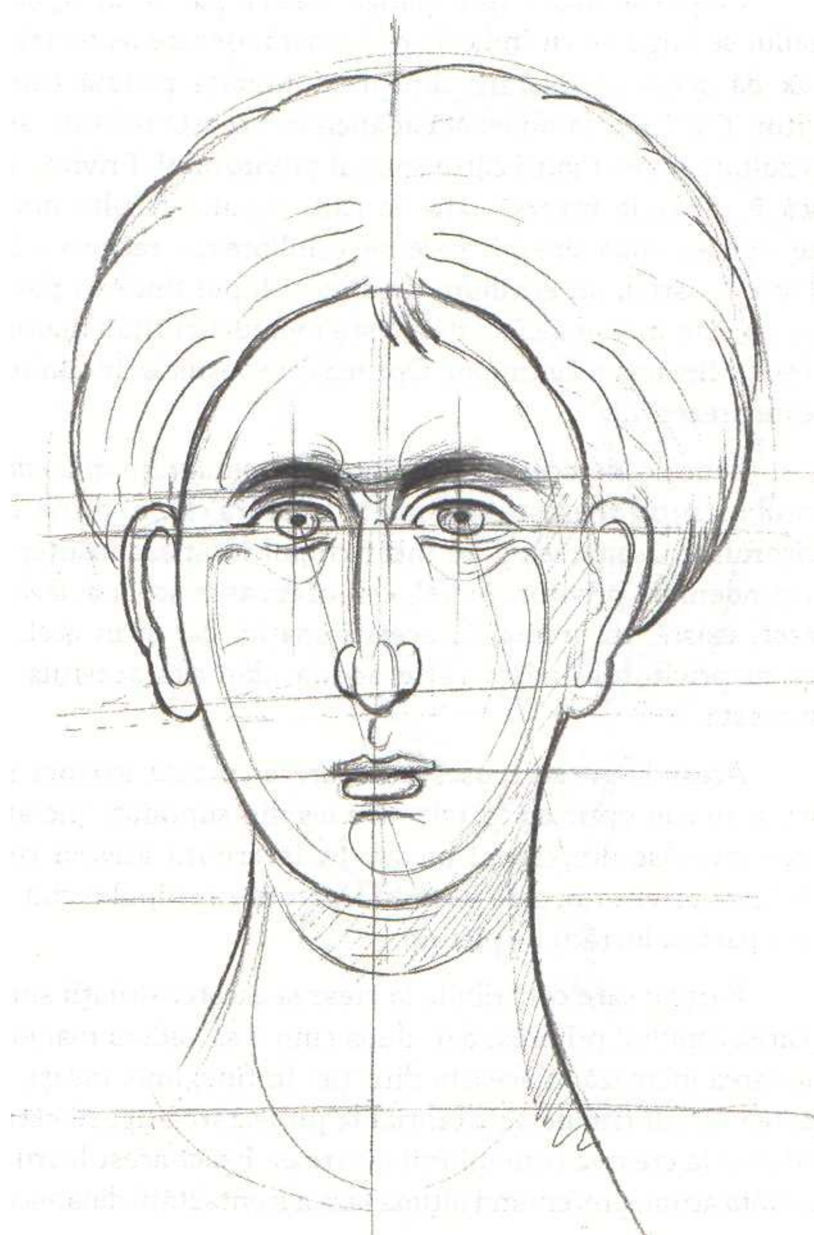
Chipul se mişcă spre stânga. Astfel, partea dreaptă a chipului se lărgeşte cu indicele *a.* Această aşezare asimetrică pe ax dă senzaţia mişcării dinspre suprafaţa pictată către privitor. Dat fiind că nu există adâncime, această mişcare are ca rezultat ieşirea figurii către spaţiul privitorului. Privirea se mişcă în direcţie inversă faţă de cap. De aici rezultă două forţe opuse, două energii care se echilibrează reciproc. Se realizează, astfel, un echilibru dinamic. Chipul tinde să plece şi totuşi este mereu aici şi, deşi, este mereu aici tinde mereu să plece. Mişcarea este timpul. Oprirea este veşnicia, întâlnirea lor este prezentul.

Dincolo de acestea, cu ajutorul *frontaîităţii dinamice* artistul bizantin reuşeşte să pună în legătură chipul pictat cu privitorul, în asemenea grad încât chipul înfăţişat însoţeşte pretutindeni pe privitor. Astfel, cel înfăţişat în icoană *devine prezent,* există, nu numai în acelaşi spaţiu, dar şi în acelaşi timp cu privitorul. Există către acesta, datorită acestuia şi prin acesta.

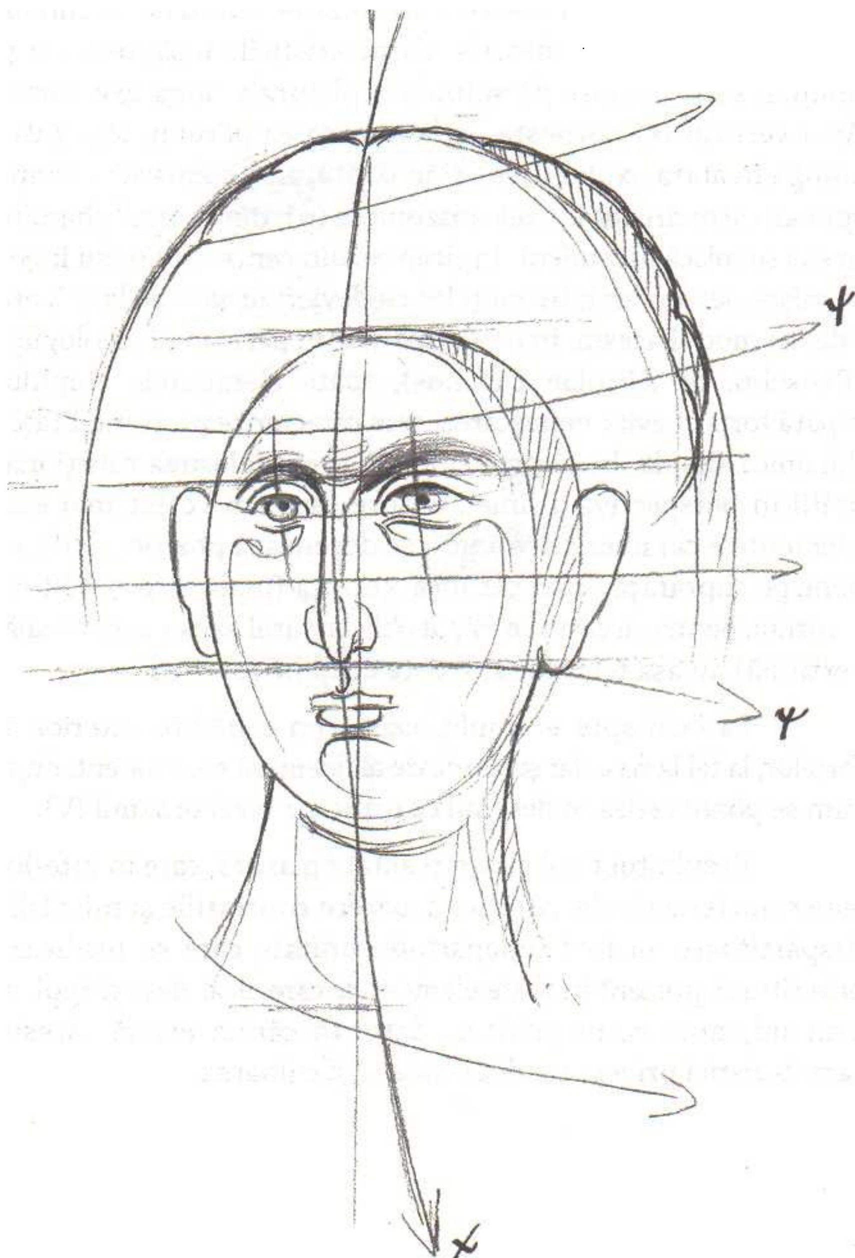
Acest lucru se reuşeşte deoarece în faţa icoanei se creează un con optic cu forţele care ies din suprafaţa pictată şi care izvorăsc din chipul pictat. In interiorul acestui con optic intră privitorul, care intră în legătură cu chipul pictat şi devine parte a lucrării de pictură.

Forţele care contribuie la crearea acestei situaţii sunt mişcarea capului, privirea, dar, după cum o să vedem mai jos, şi culoarea lucrează în această direcţie. In fine, linia însăşi, şi calitatea ei, contribuie substanţial la proiectarea figurii către privitor şi la crearea comuniunii dintre ei. Exact acest lucru îl vom arăta acum, prezentând ultima fază a frontaîităţii dinamice.

Desen Ila. *Frontalitate dinamică cu axe drepte*



Desen III. *Frontalitate dinamică cu folosirea axelor curbe*



Comentariu

Chipul este construit în poziție frontală în modul dinamic pe care l-am descris. Caracteristicile însă, precum şi lumina, sunt dispuse pe suprafața picturală după axe curbe. Axul vertical (x) porneşte de la jumătatea părului, iese către stânga în afara axului drept şi în continuare coboară şi revine

spre ax către dreapta. Axele orizontale (\|/), din centrul chipului în sus se mişcă ascendent, în timp ce, din centrul chipului în jos se mişcă descendent, bineînţeles cu devieri uşoare de la orizontală, în modul acesta, foarte răspândit în perioada Paleologilor (Panselin, Sf. Nicolae Orfanos), toate elementele chipului capătă forţă şi evită nemişcarea, care caracterizează frontalitatea dinamică simplă. In această situaţie, avem folosirea funcţionalităţii în perspectivă a liniei, despre care am vorbit mai sus. Elementele caracteristice adică, se desenează poziţionându-se oblic pe suprafaţă. întrucât însă, cerinţa finală este echilibrul şi ritmul, pentru aceasta se mişcă oblic în jurul axelor (orizontală, verticală), în aşa fel încât să existe echilibru şi ritm.

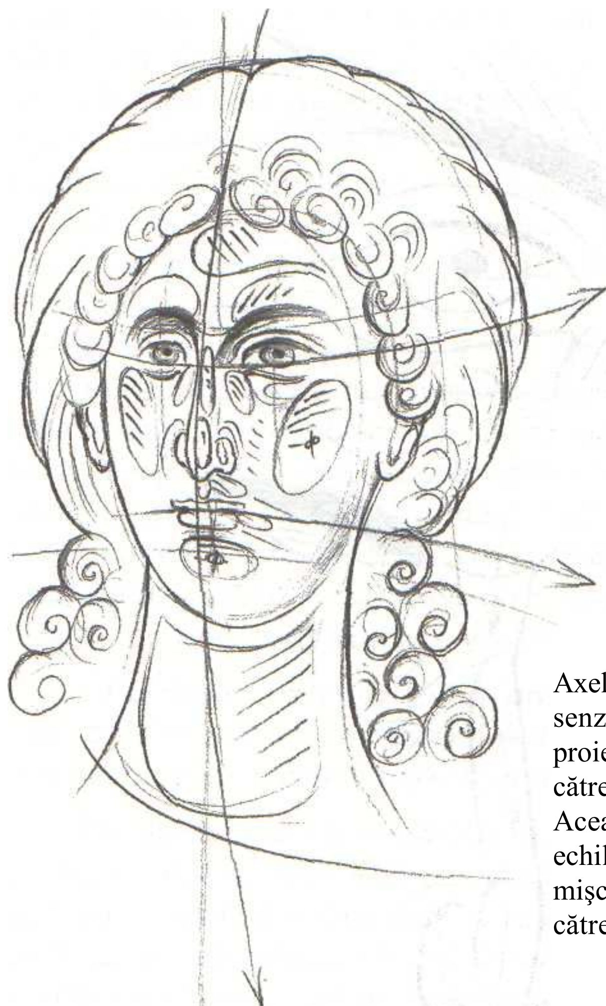
La ochi spre exemplu, există un echilibru interior al forţelor, la fel la nas, dar şi la oricare alt element component, după cum se poate vedea în desenul ce urmează (vezi desenul IV).

Rezultatul final este o realitate plastică, care în interior este caracterizată de: curăţie, deoarece contrariile şi mişcările despărţitoare au fost îndepărtate, unitate care se realizează prin ritmul, prezent în toate elementele care alcătuiesc chipul, şi prin mişcarea către privitor, datorită căruia există. Aceste caracteristici privesc nu doar linia ci şi culoarea.

Desenul IV



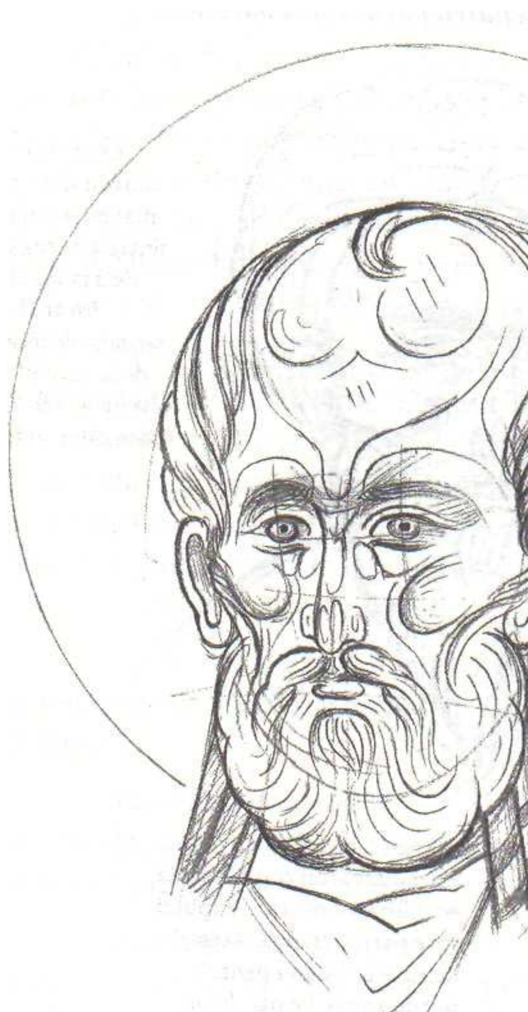
Desenul V.



Axele curbe dau senzația proiectării luminii către dreapta. Această forță echilibrează mişcarea chipului către stânga.

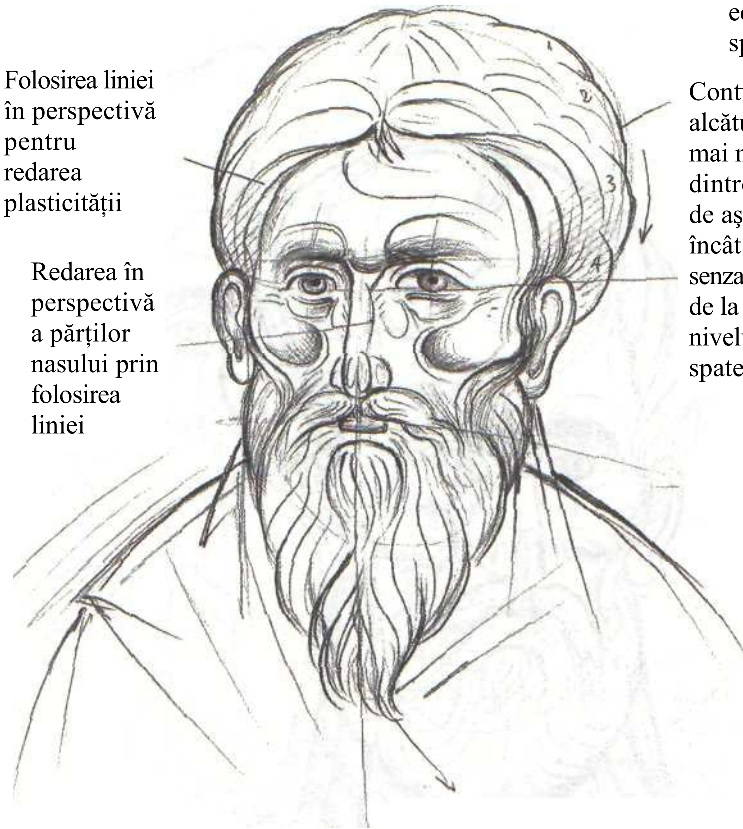
Desen care arată mişcarea luminii în interiorul chipului precum şi mişcarea pensulei, care,de asemenea, funcționează dinamic şi în perspectivă, contribuind la ritmul chipului.

Desenul VI



Desenul VII. *Referitor la desenarea părului şi a bărbilor*

Sfârşitul bărbii contribuie la v echilibrarea mişcării capului spre partea stângă. Acelaşi lucru este valabil pentru micile şuviţe de păr de pe frunte.



Conturul este alcătuit din curbe mai mici şi relaţia dintre acestea este de aşa manieră încât să dea senzaţia de mişcare de la nivelul 1 la nivelul 4, adică din spate către în faţă.

Comentariu

Desenul părului şi al bărbilor este deosebit important şi contribuie foarte mult la ritmul figurilor. Astfel, conturul nu trebuie să prezinte întreruperi în mişcarea liniei. Trecerile trebuie să fie liniştite şi să păstreze curgerea mişcării. Chiar şi la contur, care trebuie să constituie o formă deplină, nu eliptică, linia trebuie să fie analizată de aşa manieră, încât, prin legătura potrivită dintre liniile mai mici, să fie redată mişcarea şi raportarea formei spre privitor.

Aici, trebuie să menționăm că, întrucât capul sfinților este înconjurat de aureolă (cununa de lumină), este necesară o atenție deosebită în redarea desăvârşită a conturului părului. Şi aceasta din cauză că cercul aureolei funcționează ca element de raportare şi fiind o formă perfectă scoate în evidență imperfecțiunile conturului părului. Este nevoie, deci, de o atenție specială în acest punct.

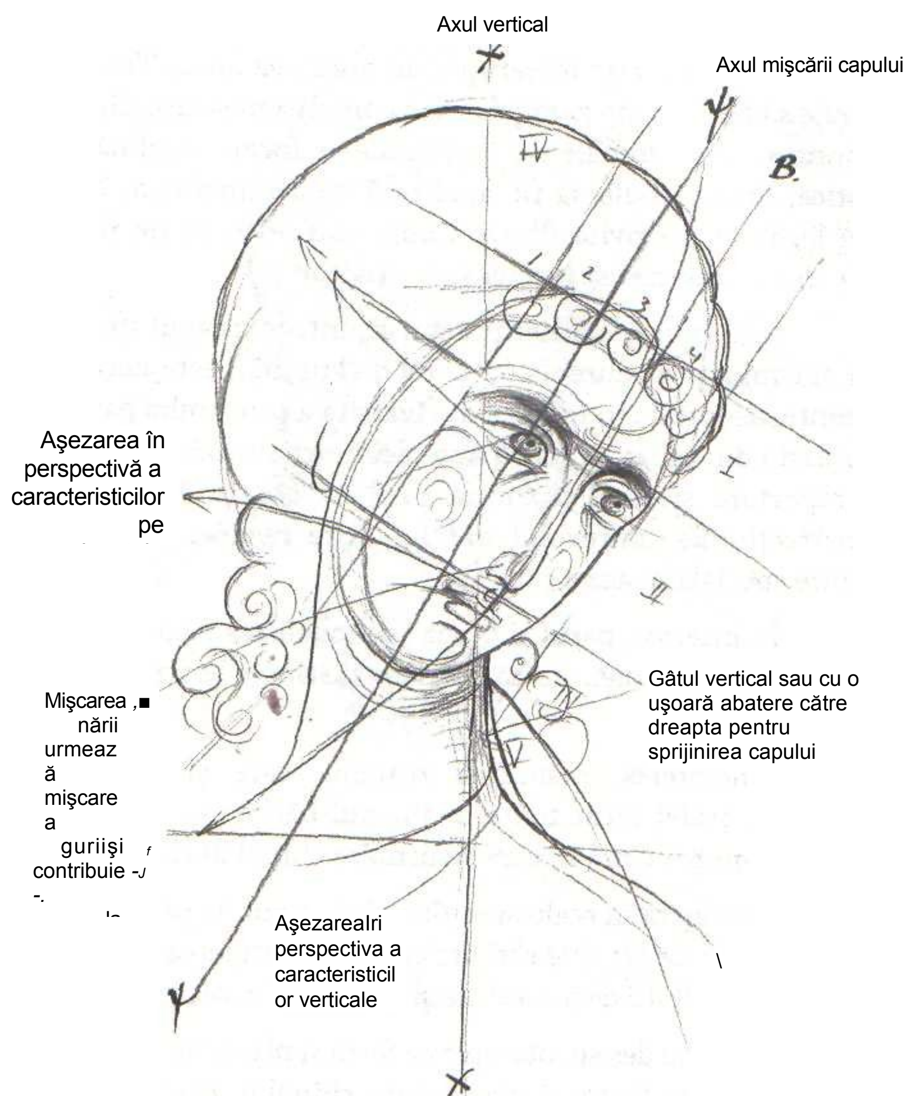
In interior, părul şi barba se modelează prin folosirea în perspectivă a liniei. Adică, formele distincte le scriem oblic pe figură.

Bineînțeles, realizarea ritmului este şi aid miza principală, astfel încât toate, înăuntrul bărbii şi părului, să aibă un numitor comun, care să urmeze chipul în ritmul său.

Nereuşita în realizarea ritmului comun la păr, barbă şi la chip (ceva care nu este rar) are ca rezultat ruperea unității şi scăderea capacității de proiectare şi de intrare în relație a figurii.

La fel de des se întâmplă ca forța şi plasticitatea părului să fie inferioare forței şi plasticității chipului. Atunci, forma chipul se rupe violent de suprafață şi creează o senzație de nelinişte şi tensiune. Acest lucru trebuie evitat.

Desenul VIII. *Desenarea capului în poziția de 3/4*



Comentariu

Este o poziție foarte mult folosită, mai ales în compozițiile unde este evitat profilul și frontalitatea. Şi aceasta din cauză că, cele două poziții fie nu creează legături între chipuri și elementele compoziției (frontalitatea) fie nu au posibilitatea raportării sau intrării în relație cu privitorul (profil). Profilul mai ales, pare să fi fost încărcat cu un plus de semnificație din cauza neputinței sale de a propune pe cel înfățişat în icoană şi, în consecință, de a realiza legătura între icoană şi privitor. Astfel adesea, dar nu întotdeauna, erau reprezentate in profil chipuri lipsite de sfințenie, ca Iuda de exemplu.

De multe ori însă, fie din cauza locului (conca altarului) fie din cauza necesităților compunerii (Cina cea de Taină, unde jumătate dintre apostoli stau cu spatele la privitor) sunt redate în poziția profil şi alte chipuri (apostoli, de exemplu).

Poziția 3/4 se foloseşte deci copleşitor de mult în compozițiile bizantinilor. Şi aceasta pentru că, într-o astfel de poziție, chipul şi trupul sunt poziționate obiic pe suprafață, având în felul acesta o legătură dialectică cu suprafața şi, prin urmare, se mişcă dinspre aceasta către privitor.

De obicei chipurile care stau în această poziție fie arată cinstire şi respect (adică se apleacă înainte) fie privesc în sus.

în primul caz desenăm astfel: trasăm axul vertical şi apoi axul mişcării capului. Pe acesta aşezăm simetric forma ovală a chipului. O împărțim în trei părți şi apoi adăugăm o parte sus pe axul vertical şi o parte jos, pentru gât. Desenăm o formă rotundă pentru păr care se aşează ca o cunună pe chipul şi are legătură dialectică cu acesta, pentru că părul, spre deosebire de chip, pare nemişcat.

Despărțim apoi forma ovală a chipului în patru părți pe verticală. Luăm trei din patru şi pe axul B desenăm nasul.

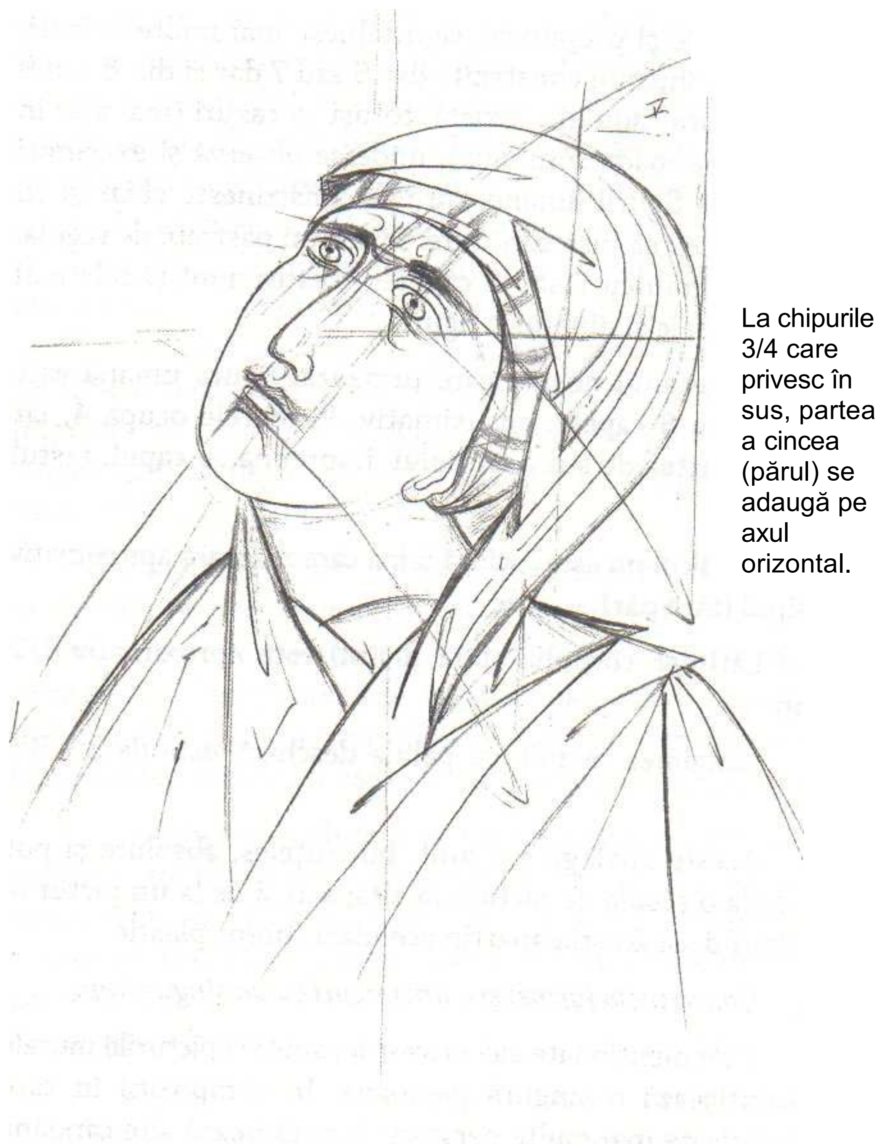
După aceea, desenăm axe curbe verticale şi orizontale pentru a izbândi, ca şi în poziția frontalității dinamice, o mişcare intensă a figurii către privitor şi ritm. Desenăm elementele caracteristice ale chipului care este înfățişat cu grijă, pentru a nu se altera şi falsifica asemănarea elementară care este cerută pentru păstrarea identității ipostatice unice a sfântului înfățişat în icoană.

Desenul VIIIa.



Desenul VIIIb.

Desenul VIIIc



La chipurile 3/4 care privesc în sus, partea a cincea (părul) se adaugă pe axul orizontal.

Măsurile figurii umane

în tradiția picturii bizantine, deosebit de bogată în soluții stilistice şi propuneri, se întâlnesc mai multe măsuri. Astfel, găsim imagini construite din 6 sau 7 dar şi din 8 sau 9 capete (măsura capului). Există, totuşi, şi cazuri (mai ales în picturi din perioada comnenă), unde se observă şi exagerări ale măsurilor figurii umane, care se construieşte chiar şi cu 10 capete. Acestea însă sunt rare. Bizantini păstrau, de regulă, măsura şi lucrau cu 7 sau 8 capete. Acestea sunt şi cele mai grațioase,

vioaie şi dinamice figuri.

In desenul nostru care urmează, figura umană este construită cu 8 capete, aproximativ. Picioarele ocupă 4, iar bazinul şi partea de sus a trupului, împreună cu capul, restul de patru.

în calcul nu este indusă talpa care măsoară aproximativ cât chipul (fără păr).

Lățimea corpului (fără mâini) este aproximativ 1/2 din cap.

Lungimea mâinii, cu palma deschisă, este de 3 - 3% capete.

Aceste analogii nu sunt, bineînțeles, absolute şi pot varia de la o şcoală de pictură la alta, sau şi de la un pictor la altul chiar dacă aceştia aparțin aceluiaşi curent plastic.

Construcția formei şi a unei figuri cu un singur chip.

Cele menționate aici privesc icoanele şi picturile murale care înfățişează o singură persoană. în compoziții în care sunt înfățişate mai multe persoane funcționează alte canoane despre care o să vorbim în altă parte.

Icoana care înfăţişează un singură persoană se construieşte dinamic pe suprafaţa de pictat, aşa încât chipul să se poată desprinde de aceasta şi să se adreseze privitorului. Ideal este să se mişte spre stânga, iar privirea, care alcătuieşte forţa ce echilibrează trupul, să se mişte spre dreapta. Această poziţie este cea mai bună pentru că aşa se dă impresia privitorului că privirea sfântului înfăţişat în icoană vine către el şi, de asemenea, dă sentimentul de familiaritate, intimitate. Aceasta se întâmplă pentru că, în cultura noastră, neam obişnuit să percepem mişcarea indicată de verbul „a veni", când ceva se mişcă de la stânga spre dreapta. în timp ce, când direcţia mişcării este de la dreapta spre stânga, se dă impresia că ceva pleacă. Astfel, este bine ca icoana cu un singur chip să fie construită în aşa fel încât privirea să vină către privitor şi nu invers.

Bineînţeles, într-un ansamblu de pictură murală sau în situaţia în care avem un şir de sfinţi întregi[2] atunci devine compoziţie şi se pot dezvolta alte raporturi între figuri şi între trupuri. Independent de aceasta, însă, construirea chipului trebuie să fie cea a frontalităţii dinamice, încât să existe posibilitatea mişcării dinspre suprafaţa pictată înspre privitor.

în bogata tradiţie a picturii noastre nu este rar nici contrapostul (contraposto), poziţie în care, capul şi trupul sunt aşezate într-o mişcare de echilibrare reciprocă. Adică, dacă trupul se mişcă spre stânga, capul se mişcă spre dreapta. In acest caz, privirea se va mişca echilibrând mişcarea capului, adică spre stânga.

Menţionăm aici că poziţia frontalităţii dinamice, chiar dacă se întâlnea şi înainte de iconoclasm, s-a consacrat

---

Pictaţi cu trupul întreg (n.tr.)

regulă după iconoclasm şi nu a mai fost părăsită niciodată de atunci. Motivele consacrării acestei poziții sunt multe şi nu ne vor preocupa aici. Totuşi, bizantini o împrumută, cum au făcut şi cu alte elemente plastice, din bogata artă clasică şi elenistică, în timpul „renaşterii" din perioada dinastiei macedonenilor, după sfârşitul iconoclasmului.

Cel mai probabil, lipsa chipurilor modelelor, datorată distrugerii vechilor icoane de către iconomahi, a condus pe artiştii bizantini spre statui şi manuscrise vechi, de unde au extras soluții plastice.

Acum, cu privire la ritmul figurii întregi, care este întâi de toate o reuşită ce ține de desen, facem următoarele observații:

După cum am menționat deja, ritmul este modul de existență al icoanei către privitor. Este mişcarea care uneşte aceste două extreme ale lucrării de pictură şi le leagă în aşa fel încât amândouă să devină părți neînstrăinabile ale aceluiaşi întreg, ale evenimentului plastic care se numeşte icoana ortodoxă.

Din acest motiv, artiştii bizantini au făcut astfel de opțiuni plastice (împrumutând elemente mai ales din bogata artă greacă a trecutului) care să slujească tocmai ritmul figurilor. Acelaşi lucru s-a întâmplat şi în cazul „poziției" figurii întregi. Au preferat, astfel, „poziția" clasică în formă de S, întâlnită cel mai frecvent în tradiția veche clasică şi elenistică.

în această „poziție" trupul şi capul se încadrează într-o formă de S deschis sau *S inversat* (în funcție de mişcarea corpului) în aşa fel, încât trupul să dea impresia că se şi mişcă, dinamic, dar şi stă. în acelaşi timp se reuşeşte şi o minunată curgere-ritm în organizarea interioară a veşmintelor care creează, prin urmare, premisele pentru ieşirea şi relaționarea icoanei cu privitorul. Să vedem cum se ajunge la acest rezultat plastic.

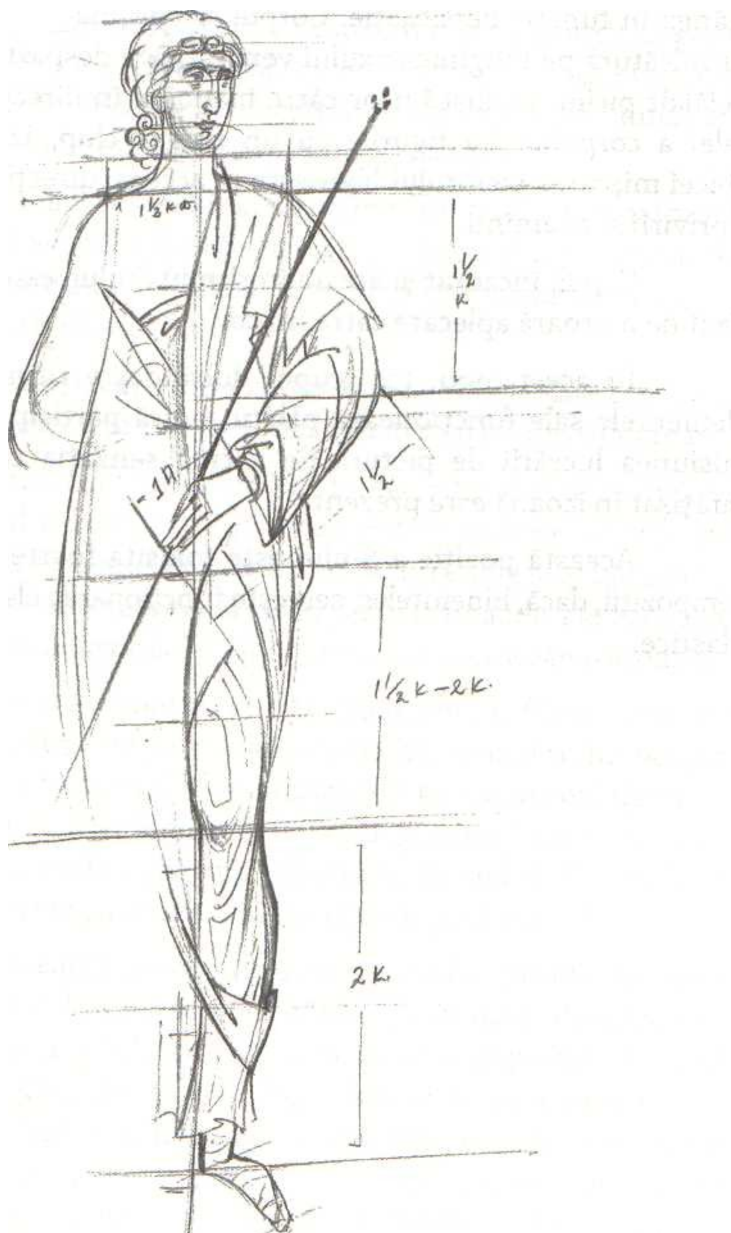
Trupul se poziţionează dinamic pe axul vertical, adică nesimetric. Mişcarea corpului se dă spre dreapta sau spre stânga în funcţie de situaţie. Corpul se sprijină pe un picior, cu călcătura pe lungimea axului vertical care desparte corpul, Celălalt picior se mişcă uşor către înapoi şi în direcţia opusă celei a corpului. La figurile cu un singur chip, izolate, de obicei mişcarea piciorului liber este în aceeaşi direcţie cu ceea a privirii şi a luminii.

Capul, încadrat şi acesta în ritmul S-ului, este caracterizat de o uşoară aplecare către în jos.

în acest mod, tot trupul dobândeşte ritm şi toate elementele sale funcţionează plastic, adică participă activ la misiunea lucrării de pictură de a crea senzaţia că sfântul înfăţişat în icoană este prezent.

Această poziţie a S-ului este folosită foarte des şi în compoziţii, dacă, bineînţeles, serveşte funcţionarea elementelor plastice.

Desenul IX. *Figură umană măsurată cu 8 capete*



Desenul IXa. *Figură construită dinamic în poziția S-ului invers.*

Talpa nu se mişcă pe orizontal ci pe un ax care deviază. Asta dă posibilitatea mişcării de pe suprafața pictată.



UL ÎN PICTURA BIZANTINĂ

Desenul IXb. *Figură* *şezând*



Ceea ce necesită o atenție specială la această „poziție" sunt măsurile corpului. în special pentru figurile şezând care sunt construite în 3/4 trebuie să ținem seama de adâncimea corpului care nu se vede la figurile frontale în picioare. Astfel, adăugăm de la o jumătate de cap până la un cap la corpul omului şi socotim piciorul lăsând, de asemenea, cam un cap pentru aceleaşi motive.

în rest, sunt valabile măsurile figurii, aşa cum le-am menționat deja.

Alt aspect despre care trebuie să vorbim, de asemenea, este *desenarea în perspectivă a trupului.* La fel ca la clădiri sau la peisaje, bizantinii desenează corpul uman astfel încât unghiurile de fugă să se mişte către spațiul privitorului. Astfel, se oferă posibilitatea orientării către privitor prin culoarea-lumină. în desenul în perspectivă - pe care îl numim *relativ,* deoarece pune în relație şi comuniune pe cel înfățişat în icoană şi pe privitor - cele din spate se desenează sus şi cele din față se desenează jos.

în sistemul de perspectivă, pe care, ca desen, bizantinii l-au moştenit de la arta antichității târzii, unghiurile de fugă nu se întâlnesc într-un oarecare punct de concentrare, după cum se întâmplă în perspectiva liniară renascentistă. Dimpotrivă, sunt chiar deviante şi creează un con optic în fața lucrării. Un con optic al forțelor şi al energiilor în interiorul căruia intră privitorul şi devine parte a lucrării de artă.

Faptul că unghiurile de fugă nu se întâlnesc în fața lucrării într-un punct de concentrare ne obligă să nu acceptăm ca justă erminia care consideră că perspectiva bizantinilor este inversă.

Şi, bineînțeles, nu acceptăm nici cealaltă erminie (P. Mihelis) după care bizantinii desenau în acest fel perspectiva

pentru că vedeau „din afară" (de sus) lucrurile. Această teorie, deşi are elemente corecte, nu este valabilă, deoarece nu explică mişcarea unghiurilor de fugă. P. Mihelis observă corect că lucrurile se desenează ca şi cum sunt văzute din înalt, dar aceasta nu este suficient pentru a explica felul în care bizantinii desenează în perspectivă figurile lor.

Nu pictează după logica naturalistă, observând lumea cu privirea lor. Figurile lor sunt luate din natură, dar felul în care sunt aşezate pe suprafața picturală şi se dezvoltă stilistic nu are nici o legătură cu vederea naturalistă a lumii şi nici cu asemănarea față de figurile naturale.

Bizantinii desenau în perspectivă având ca singur criteriu prezența plastică a figurii şi raportarea ei la privitor. Mai mult chiar: cu intenția de a lega icoana de privitor.

Tocmai de aceea modifică desenul figurilor şi mişcă radial unghiurile de fugă încât să creeze conul optic (spațiu pictural) care îi slujeşte.

Astfel, la desenarea corpului, umerii şi genunchii se desenează plecând de la filosofia perspectivei pe care am descris-o, părțile din față desenându-se jos şi cele din spate sus. în felul acesta, figurile sunt puse în relație cu privitorul şi se mişcă către acesta.

Desenul în perspectiva care pune în evidență relația suprafeței picturale cu privitorul se aplică mai puțin la figurile întregi în picioare.

Desenul X. *Figură şezând*

-



Desenare în perspectivă.

Desenul Xa.



Construirea dinamică a

Desenul XI. *Desenul peisajului şi al clădirilor*

Mişcarea
luminii
utmeazâ



Desenul In
perspectiva de
relaționare se
aplică la toate
obiectele solide.

Mişcarea
luminii (dinspre
Înapoi spre
înainte)
funcționează
ca desen în
perspectivă de

V Unghiurile
de fuga *se*
mişcă spre
spațiun

Comentariu

Desenul peisajului (teren, munți, ape) şi al clădirilor urmează filosofia pe care am descris-o deja. Figurile se analizează în forme mai mici care, în continuare, se aşează într-o legătură ritmică şi se adresează privitorului, folosindu-se desenul potrivit în perspectivă potrivit. Astfel, vedem munții alcâtuindu-se şi căpătând formă de scară, care este dictată de necesitatea organizării ritmice a figurii şi de necesitatea ieşirii figurii către privitor.

Acelaşi lucru îl vedem la clădiri, unde se vede foarte bine aplicarea perspectivei de relaționare. Dar şi la ape este valabilă aceeaşi filozofie plastică. Astfel, vedem apa analizată în forme mai mici care creează între ele legături ritmice.

Perspectiva de relaționare în cazul pământului este redată în principal prin lumină. Astfel, într-o succesiune de planuri paralele, care formează terenul (pământul), lumina intră în primul plan şi cel mai puțin luminat loc (proplasma) intră în spate. In acest fel se dă impresia că terenul se mişcă dinspre suprafața pictată către privitor. Despre acest subiect vom vorbi, însă, mai jos, când ne vom referi mai pe larg la rolul culorii-lumină în icoană.

DESPRE COMPOZIȚIE ÎN TRADIȚIA BIZANTINĂ

.

Când avem de pictat chipuri sau figuri umane, problema compoziției este uşoară. Şi aceasta pentru că, în aceste cazuri, locul părților care alcătuiesc împreună reprezentarea respectivă este dat. Astfel, este de la început cunoscut unde vor fi poziționate pe chip sau pe trup diferitele elemente componente

în aceste cazuri, compoziția nu are în vedere locul elementelor componente ci, după cum am semnalat deja, are in vedere, în principal, modul de existență între ele al elementelor componente şi modul de existență al acestora împreună, către un al treilea, adică privitorul.

Putem spune fără să greşim, credem, că, la chipuri şi la figuri, arta bizantină urmează în mare măsură înfățişarea naturală. în ciuda oricăror intervenții *şi* modificări stilistico-estetice pe care le-ar aduce, se îngrijeşte să nu piardă înfățişarea naturală. Iar motivul este evident. Exagerarea ar fi stricat asemănarea reprezentării plastice (al celui înfățişat în icoană) cu înfățişarea naturală, care după învățătura Bisericii este icoana unui chip şi îl înfățişează, adică, arată[1] existența sa, fără ca, bineînțeles, să-i descrie substanța. (Vezi în acest sens lucrarea noastră *Icoană, iconizare, a iconiza,* apărută la Editura Armos). Prin urmare, fiecare om (şi aceasta priveşte şi pe Hristos, pentru că şi El este om desăvârşit) este reprezentat, este arătat adică, cu înfățişarea ipostasului său. Această înfățişare este unică şi nu poate fi schimbată. Când artistul bizantin încearcă să picteze sfinți, dar şi alte chipuri sau lucruri, nu poate să anuleze în înfățişările lor plastice asemănarea cu

modelul lor, cu prototipul lor. (Cauza paradigmatică a icoanei, după sfântul Nichifor este chiar cel reprezentat în icoană, mai concret, înfăţişarea lui.) Soluţiile plastice şi felul de a picta se pot modifica (în realitate, acestea purifică şi pune în relaţie pe cel înfăţişat în icoană cu privitorul), dar nu pot fi atâtea şi de aşa natură încât să distrugă asemănarea.

Aceasta explică şi de ce bizantinii nu au o abundenţă de tipuri iconografice, adică înfăţişări, pentru acelaşi chip. Aşa ceva, pentru percepţia lor, ar fi însemnat desfiinţarea icoanei însăşi, deoarece ar fi afectat unicitatea figurii şi deci a ipostasului celui înfăţişat în icoană.

Dar să ne întoarcem la tema noastră.

în cazul chipurilor şi reprezentărilor izolate, compoziţia este dată şi determinată de înfăţişarea naturală. Ce se întâmplă,însă, în cazul compoziţiilor mai complexe, care înfăţişează evenimente din Iconomia dumnezeiască? Sigur, şi aici, chipurile care participă la eveniment sunt date, iar figurile lor stabilite.Insă, aici, există marea problemă a locurilor pe care chipurilele ocupă pe suprafaţa de pictat.

Se pune, deci, problema locului părţilor componente, al elementelor distincte ale unei compoziţii.

Problema devine încă şi mai mare, dacă mai luăm în consideraţie şi faptul că artistul bizantin nu gândeşte naturalist şi nu foloseşte coordonatele spaţiului şi ale timpului pentru a compune. Dacă ar fi luat în considerare aceste coordonate, ar fi găsit foarte uşor locul figurilor şi al lucrurilor în spaţiu precum şi relaţia dintre ele.

Este nevoie să căutăm logica cu care iconograful-pictor bizantin compune. Să cercetăm, adică, gândirea în

funcție de care el aşează pe acelaşi câmp sau plan chipuri şi lucruri care nu s-au întâmplat în acelaşi moment al timpului şi care nu au comunicat între ele.

Adesea, bineînțeles, sunt invocate argumente teologice pentru a fi explicată această depăşire a limitărilor spațiale şi temporale şi se face trimitere la caracterul minunat al energiilor dumnezeieşti. Mă tem însă, fără fireşte să pun sub semnul îndoielii lucrarea minunată a energiilor lui Dumnezeu în Iconomia dumnezeiască, că astfel de trimiteri nu sunt suficiente pentru a înțelege ceea ce se întâmplă în compoziția icoanei bizantin-ortodoxe. Şi aceasta pentru că o astfel de argumentare nu explică deloc cum şi unde se aşează elementele componente ale unei compoziții. Subliniază, numai, faptul că, datorită caracterului minunat al energiilor dumnezeieşti, nu se supun limitelor timpului şi spațiului istoric. Această constatare este, bineînțeles, corectă, dar nu este suficientă pentru ca cineva să creeze artă. Arta are nevoie de un anume motiv pentru a fi făcută. Mai concret, pentru sistemul pictural bizantin este evident că există o logică care guvernează compoziția şi că fiecare pictor bisericesc nu compune improvizând, ci urmând legi, canoane şi principii plastice.

Semnificația teologică a locaşului de cult (bisericii) ortodox şi rațiunea interioara a compoziției bizantine

Pictura bizantină este artă aplicată, în sensul că s-a dezvoltat pentru a avea o anumită funcție în interiorul spațiului bisericii creştine. A fost creată şi formată astfel încât să istorisească pe zidurile (interiorul) bisericilor evenimentele şi chipurile sfintei Iconomii care au participat la mântuirea omului. Prin urmare, spațiul bisericii este cel care ne va da şi

logica interioară a artei picturii bisericeşti şi ne va ajuta să înţelegem de ce şi cum compuneau maeştrii bizantini. Considerăm că încercarea de a înţelege arta picturii bisericeşti ortodoxe fără raportare la biserica ortodoxă şi sensurile acesteia este lipsită de realism şi nu poate să conducă la aprecieri şi concluzii corecte.

Pentru a înţelege modalitatea de a compune trebuie să precizăm funcţionalitatea ilustraţiilor bisericii. Şi pentru a face aceasta trebuie să ne referim la semnificaţiile teologice ale locaşului de închinare, ale bisericii.

Când vorbim de biserica ortodoxă vorbim de o clădire cu ritmul arhitectonic al formei de cruce înscrisă, cu turlă. Aceasta este forma pe care a luat-o biserica după căutări de secole, înfăţişare care, după consacrarea ei, (sec. VII-VIII) nu s-a mai schimbat niciodată. Şi aceasta, nu doar din motive estetice, ci în principal pentru că acest stil exprimă cel mai bine credinţa ortodoxă despre persoana lui Hristos şi despre Biserică ca trup al Său.

Biserica ortodoxă constituie o compoziţie alcătuită din două forme diferite: un pătrat şi o semisferâ (turla). Aceste două elemente de construcţie se întâlnesc şi compun o unitate plastică în multe şi minunate moduri, descoperite de arhitecţii bizantini, la care nu este momentul să facem referire acum.în toate variantele şi modurile de exprimare ale modelului crucii înscrise cu turlă, esenţialul este că elementele de bază rămân aceleaşi şi asta ne interesează pe noi aici.

Alegerea acestor elemente s-a făcut deoarece pătratul însemna (datorită percepţiei cosmologice a vremii) pământul, adică lumea creată iar turla însemna cerul, adică realitatea necreată a lui Dumnezeu. Toată construcţia trimite, prin aceste

elemente, la persoana lui Hristos, în care se unesc ipostatic cele două firi, a lui Dumnezeu şi a omului. Prin urmare, biserica înfăţişează (în sensul arătat aici) pe Hristos, adică Biserica care are drept cap pe Hristos, Dumnezeu-Omul, iar drept trup pe sfinţii tuturor timpurilor. Pe bună dreptate, deci, în tradiţia noastră, locaşul de închinare se numeşte Biserică, întrucât reprezintă pe Hristos.

Se numeşte biserică şi dintr-un alt motiv. în interiorul acestei construcţii se realizează în timp şi spaţiu unirea credincioşilor cu Hristos în taina Sfintei Euharistii. Aici coboară Duhul Sfânt şi transformă pâinea şi vinul în Trupul şi Sângele lui Hristos, de care se împărtăşesc cei chemaţi să fie sfinţii şi se unesc cu Dumnezeu. In biserică se face prezent Dumnezeu şi se arată Biserica în taina Sfintei Euharistii.

Plecând de la aceste date credem că putem înţelege funcţia picturii în interiorul bisericii şi să cercetăm raţiunea lăuntrică a compunerii.

Prin pictură, Biserica ortodoxă urmăreşte două lucruri: în primul rând să arate plastic că Biserica este Hristos, adică un trup care are drept cap pe Hristos, Dumnezeu-Omul, şi drept mădulare pe sfinţii, că este adică unirea creatului cu necreatul. în al doilea rând, pictarea locaşului de cult ţinteşte, să arate prin intermediul modalităţilor plastice ceea ce se săvârşeşte sau se întâmplă în interiorul bisericii, adică prezenţa lui Hristos şi a sfinţilor.

Plecând de la primul obiectiv, se structurează în principal programul iconografic al bisericii. Dispunerea imaginilor în interiorul bisericii nu este întâmplătoare. Toate au o logică. Prezenţa lui Hristos Pantocrator în turlă arată capul bisericii. Profeţii sunt aşezaţi la baza turlei, pentru că prin harul lui

Dumnezeu au proorocit întruparea, în timp ce Evangheliştii, care ocupă spaţiul triunghiurilor sferice (n. t: pandantivi), sunt persoanele care, inspirate de Dumnezeu, au consemnat întruparea şi lucrarea de mântuire a lui Hristos. Maica Domnului Platitera ocupă conca absidei Altarului, pentru că este persoana prin care Dumnezeu-Cuvântul a luat firea omenească. Registrul de sus al pătratului pământului (al istoriei) este ocupat de evenimente ale Sfintei Iconomii iar partea de jos a acestuia este ocupată de Sfinţii vieţuitori întru Hristos, care totdeauna mijlocesc pentru noi.

Am fi putut spune multe despre programul iconografic dar nu aceasta este tema care ne interesează aici. Ceea ce cercetăm aici este logica interioară a compoziţiei în pictura bizantină şi aceasta are legătură cu cel de al doilea obiectiv al pictării bisericii, adică actualizarea sau aducerea în prezent a celor înfăţişate în imagini.

Scopul final este să fie redat plastic adevărul că Hristos şi sfinţii sunt vii şi chiar prezenţi la taina Sfintei Euharistii. Dar şi pentru evenimente, scopul artistului bizantin este să arate că acestea nu sunt pur şi simplu ceva care s-a întâmplat în trecut, ci ceva care se prelungeşte în timp şi ajunge până în prezent.

Pentru a reuşi să dea naştere acestui simţământ, că sfinţii şi evenimentele sunt prezente, bizantinii făceau anumite opţiuni plastice care se sprijineau pe următorul raţionament: pentru ca evenimentele şi chipurile să vină în prezent, trebuie să vină în aceleaşi dimensiuni de spaţiu şi timp cu credincioşii privitori ai imaginilor reprezentate. Astfel, cele înfăţişate nu trebuie să se mişte în alt cadru de spaţiu şi timp, şi nici să se prelungească pe suprafaţa picturală. Trebuie să se mişte către

privitor, să pătrundă în spaţiul şi timpul lui, să intre în relaţie cu el. Numai atunci reprezentarea din imaginea pictată îşi împlineşte scopul ei. Va crea, adică, simţământul că cele înfăţişate în pictură sunt prezente.

Acest raţionament a condus pe bizantini la anumite opţiuni plastice, care determină funcţia elementelor picturale (linie, culoare), dar şi coordonatele şi principiile compoziţiei bizantine.

Opţiunea lor fundamentală a fost desfiinţarea adâncimii picturale (în sensul unui alt spaţiu pictural care se creează în spatele suprafeţei picturale prin folosirea perspectivei liniare). Şi aceasta pentru că adâncimea în pictură înseamnă distanţarea celor reprezentate în imagine de credinciosul-privitor care trăieşte în alt timp şi spaţiu.

Desfiinţarea adâncimii este baza întregului sistem şi determină în mare măsură compoziţia a tot ceea ce se întâmplă pe suprafaţa picturală.

Celălalt parametru, care determină modul de compunere, este mişcarea care există în icoana bizantină dinspre suprafaţa picturală înspre privitor, care este, după cu am spus deja, punctul de referinţă al actului pictural. Mişcarea figurii pictate, care se face prin desenul liniar, prin sistemul perspectivei şi prin culoare-lumină, întregeşte compoziţia bizantină şi aduce în prezent cele reprezentate în pictură.

Pe baza celor de mai sus, putem, acum, să ne referim la principiile de bază ale compoziţiei bizantine, după ce, mai întâi, vom face o scurtă referire la provenienţa soluţiilor plastice ale bizantinilor şi la sistemul optic folosit în Bizanţ şi care a jucat şi el un rol în formarea logicii compoziţiei.

Despre proveniența principiilor plastice ale modului de expresie bizantin

Am menționat că bizantinii urmăresc să aducă în prezent prin modalități plastice pe cei înfățişați în pictură şi că acesta este cel de-al doilea - la fel de important - motiv pentru care sunt pictate bisericile. Pentru a atinge acest scop artiştii nu au născocit soluții plastice, ci au recurs la bogata moştenire a epocilor clasice şi elenistice precum şi la cea a antichității târzii. în arta acestor perioade au găsit soluțiile de care aveau nevoie. Desființarea adâncimii picturale şi folosirea liniei şi a culorii locale pentru construirea unei figuri (sculptate sau pictate) plastice era deja un fapt cunoscut încă din secolul al doilea după Hristos. Bizantinii au recurs la această moştenire, nu atât pentru a împrumuta elemente stilistice, cât pentru principiile picturale de bază cu scopul de a-şi întemeia arta lor, care are un obiectiv precis. Din acest important climat plastic, care este cunoscut ca expresionism al antichității târzii, sunt împrumutate, deci, desființarea adâncimii picturale, sistemul perspectivei, liniaritatea, şi, bineînțeles, modalitate de a compune.

Arta pe care Bizanțul caută să o formeze necesită, însă, mişcare şi ritm. Din această cauză recurge la tradiția naturalistă clasică de unde împrumută - în afară de multele elemente stilistice - plasticitatea, poziționarea dinamică a figurii în spațiu şi filosofia ritmului care guvernează această artă.

Astfel, bizantinii împrumută în principal din două izvoare principiile picturale de bază şi ajung la o sinteză proprie care este cunoscută ca sistem pictural bizantin, cu următoarele trăsături caracteristice.

Absența adâncimii picturale (nu are mişcare în spatele suprafeței pictate).

Cromatică (figurile sunt delimitate de o anume culoare şi nu se raportează la negru-umbră).

Liniaritate (care constituie modalitatea de a fi a culorii).

Plasticitatea figurii (confruntarea lumină-umbră) pentru a se reuşi mişcarea dinspre suprafața pictată spre privitor.

Realizarea ritmului (mişcări care pun în legătură şi unesc chipul pictat cu privitorul)

Optica bizantinilor

Bizanțul, ca moştenitor firesc al antichității greceşti, a preluat şi teoriile ştiințifice. S-a susținut (G. Mathew, *Byzantine Aesthetics)* că bizantinii, chiar dacă acceptau emiterea luminii de către soare şi înțelegeau procesul formării umbrei, în ceea ce priveşte vederea admiteau optica euclidiană, aşa cum aceasta a fost explicată de Theonas al Alexandriei (sec. IV d. Hr.). Potrivit acestei teorii, procesul vederii se realizează prin curgerea razelor optice de la ochi către obiectul de observat, care în acest mod este perceput şi transmis imaginației, spațiu din diviziunea frontală a encefalului, unde se acumulează imaginile. Despre această percepție există referințe la Sfântul Fotie şi de la Evstratie al Niceei. Dar şi Sfântul Ioan Damaschinul mărturiseşte că omul vede în linie dreaptă *(Filosofice).* înțelegând prin acesta că vederea se materializează prin transmiterea razelor optice de la ochi către obiect. Această informație a Sfântului Ioan Damaschinul este valoroasă pentru explicarea poziției elementelor distincte într-o compoziție.

Această concepție a bizantinilor despre vedere a influențat, fără îndoială, opțiunile lor plastice şi, foarte probabil, a contribuit la formarea sistemului lor de perspectivă, despre care am vorbit deja. în orice caz, a jucat cu siguranță un rol important în structurarea compoziției. Concepția, conform căreia este vizibil numai lucrul la care pot ajunge razele optice care provin de la ochi, i-a obligat pe bizantini să îşi aşeze compoziția în aşa fel încât să nu existe suprapuneri ale elementelor compoziției. *Claritatea reprezentărilor* care este un principiu de bază al compoziției bizantine se datorează în mare măsură acestei concepții despre vedere a bizantinilor.

Nu trebuie însă ca această teorie să fie absolutizată pentru că, după cum am arătat până acum, alt factor care joacă un rol la fel de determinant în construirea compoziției, este energia-mişcare a icoanei însăşi de la suprafața pictată către privitor. Astfel, am putea spune că, în cazul picturii bizantine, şi privitorul si icoana sunt activi. Icoana se mişcă către privitor (într-un mod pe care o să-1 descriem mai pe larg), dar şi privitorul este activ şi nu un receptor pasiv al icoanelor care ajung la el. Trebuie ca şi acesta să acționeze, „să-şi arunce privirea" pentru a întâlni pe cei înfățişați în icoane. în pictura unei biserici există, cu adevărat, elemente care presupun exact această acțiune a privitorului pentru a fi văzute în întregime. Spre exemplu, un astfel de caz este scena Bunei Vestiri, care adesea este împărțită pe frontoanele din fața absidei. Şi pictura turlei presupune mişcare din partea privitorului.

înainte să încheiem scurta noastră referire la această temă, simțim că trebuie să mai facem următorul comentariu: Teoria conform căreia vederea se realizează prin emanarea razelor optice de la ochi nu este suficientă pentru a explica

perspectiva de relaționare a bizantinilor, cu aşa zisa justificarea că răsturnarea obiectelor se face grație clarității lor, pentru a fi pe cât posibil mai bine vizibile. Sistemul perspectivei bizantinilor are mişcare şi îndreaptă lucrurile cu un anume ritm spre privitor. Nu-şi propune să ne arate pur şi simplu acoperişurile caselor şi vârfurile munților.

Principiile de bază ale compoziției în pictura bizantină

întrucât am precizat rațiunea pictării bisericilor ortodoxe, putem să trecem la consemnarea principiilor care guvernează procesul compoziției.

Acest proces în principiu priveşte desenul şi culoarea. După cum însă am spus deja, linia este aceea care defineşte în principal „a fi"-ul culorii şi, prin urmare, aceasta este cea care construieşte în mare măsură compoziția. Astfel, linia este cea care ne preocupă, în principal, iarăşi.

Rațiunea care guvernează compoziția este aducerea în prezent a celor înfățişate în pictura bisericească. Pe această bază, bizantinii *au desființat adâncimea în pictura lor* (ca mişcare în spatele suprafeței picturale) şi aceasta pentru că adâncimea picturii ar fi îndepărtat figurile. Dimpotrivă, şi-au desfăşurat figurile pe suprafața peretelui şi le-au mişcat ritmic spre spațiul şi timpul privitorului. Astfel, compoziția bizantină este ceva mai mult decât o simplă pictură lipită pe zid. Este o compoziție solidă care porneşte de la perete, se întinde în spațiul bisericii şi se oferă privitorului, pe care îl consideră ca parte organică a sa. Am putea să ne referim la un exemplu pentru a face mai clar punctul nostru de vedere. Compoziția bizantină este ca o pânză care se țese cu cele două capete, unul la perete şi unul la privitor. Dacă desființăm

privitorul, se distruge pânza. într-atât de organică parte componentă este privitorul, încât, fără acesta, toate câte se petrec pe suprafața picturală rămân fără sens.

Prin urmare, desființarea adâncimii picturii şi dezvoltarea imaginii în spațiul bisericii este cadrul de bază al compoziției bizantine. Un element la fel de important al acestui cadru este raportarea la privitor şi la timpul său.

Acest cadru pictural funcționează ca motiv poetic al principiilor compunerii.

Să încercăm, acum, o analiză a fiecărui stadiu al compo ziției separat şi să delimităm principiile compoziției bizantine.

/. *Desființarea sau depăşirea adâncimii picturale*

Desființarea sau depăşirea profunzimii în pictură este baza logicii compoziționale a bizantinilor. Se consideră că icoana se termină (sau începe) pe suprafața peretelui sau a lemnului. în loc deci de iluzia adâncimii, pe care o oferă pictura renascentistă, icoana bizantină se desfăşoară pe un câmp perfect plan, care la pictura murală este de obicei de culoare închisă, în timp ce la mozaicuri şi la icoane este de aur sau de culoare aurie.

Culoarea câmpului este un element compozițional esențial, pentru că generează analogic forțele lucrării şi contribuie la proiectarea sau reținerea figurii prin raportare la privitor. Astfel, câmpul de culoare închisă lansează la mare înălțime figura, care este tonal mai deschisă, în timp ce câmpul deschis, şi în principal aurul, creează contrast şi figura se citeşte mai bine, dar în realitate funcționează ca o încătuşare. Şi aceasta pentru că din punct de vedere al tonului, figura pe

un câmp deschis se găseşte mai jos şi prin urmare se menţine în dialog cu câmpul luminos. Nu îl depăşeşte pentru a se mişca către privitor.

Sigur, ce se poate întâmpla aici, este să ridicăm tonalitatea figurilor şi să trecem la opţiuni cromatice mai pastelate. Aceasta însă funcţionează doar în pictura murală şi nu şi în cazul la icoanelor. Culorile pastel (reci din cauza prezenţei albului) nu se leagă bine cu aurul.

Depăşirea adâncimii picturale are consecinţe directe asupra modalităţii de pictare şi a funcţionalităţii elementelor picturale (linie-culoare).

Astfel, după cum am menţionat deja, prin desfiinţarea adâncimii, linia îşi asumă cel mai substanţial rol precum şi funcţii importante, pe care le-am descris la începutul acestei cărţi. *Liniaritatea şi* sora ei, *cromatica,* sunt consecinţe ale desfiinţării adâncimii. Aceste două caracteristici, fără să constituie principii compoziţionale ele însele, au o funcţie extrem de importantă şi materializează logica compoziţională a bizantinilor. După cum am menţionat deja, vorbind despre funcţiile liniei, desfiinţarea adâncimii conduce la o abordare analitică a figurii, care se descompune în forme distincte, delimitate de linie. Astfel, analiza figurii la nivelul elementelor distincte este un stadiu esenţial al compunerii şi caracterizează sistemul pictural bizantin. Chiar şi la cele mai plastice expresii ale sale, pictura bizantină nu marginalizează acest principiu.

Desfiinţarea adâncimii determină în parte şi locul elementelor pe câmpul plan. Aceasta pentru că lipsa adâncimii obligă pe artist să-şi dezvolte compoziţia pe *înălţime.* Astfel, apare *modul de compunere pe verticală* care este o caracteristică fundamentală a picturii bizantine. Potrivit acestei modalităţi,

obiectele din spate sunt aşezate sus în timp ce, cele din faţă sunt aşezate jos.

Bineînţeles, poziţionarea elementelor nu este determinată numai de modul de compunere pe verticală. Cerinţa esenţială ce vizează *claritatea celor înfăţişate,* datorată unei teorii optice specifice bizantinilor, joacă, de asemenea, un rol determinant pentru fixarea poziţiei elementelor în interiorul compoziţiei. Chipurile şi lucrurile trebuie aşezate în aşa fel încât să se vadă. Prin urmare, nu trebuie să apară suprapunerea.

De asemenea, însemnătatea teologică a celor reprezentate determină şi aceasta, într-o oarecare măsură, poziţia elementelor componente. Astfel, o persoană importantă sau persoana care are un rol principal în evenimentul reprezentat va ocupa locul central al compoziţiei, chiar dacă uneori bizantinii preferă compoziţii descentrate (mai ales când vor să exprime în mod indirect în acelaşi timp că Hristos sau persoana importantă vine sau pleacă). Aşezarea lui Hristos în partea stângă a compoziţiei *învierea lui Lazăr* vrea să arate că Domnul vine şi învie pe prietenul său. Există multe astfel de cazuri şi trebuie examinate în particular.

în sfârşit, locul persoanelor şi al lucrurilor în compoziţie este determinat de necesităţile pentru echilibru şi ritm. Despre aceasta o să vorbim mai jos.

Până aici am semnalat următoarele principii compoziţionale:

1. *Desfiinţarea adâncimii* (liniaritatea, cromatica).
2. *Modul vertical de compunere a elementelor.*
3. *Claritatea celor înfăţişate.*

II. Purificarea compoziției

în prima etapă a compoziției am văzut unde se aşează elementele unei compoziții pe un câmp plan şi am discutat despre compoziția pe verticală. Am semnalat de asemenea că elementele sunt aşezate în aşa fel încât să fie văzute de privitor şi că personajul principal de obicei ocupă locul central. Aceasta este, însă, doar începutul compoziției, care, fiind alcătuită dintr-o mulțime de elemente, trebuie să constituie o unitate, să devină un întreg (fără a face să dispară elementele distincte). Pentru ca aceasta să se întâmple trebuie ca elementele să-şi piardă autonomia şi să capete un sens comun şi o lucrare comună. Trebuie deci să existe un proces de purificare a compoziției, fără de care figura nu se poate mişca şi nu se poate adresa privitorului, lucru ce constituie unul din scopurile esențiale ale artei icoanei. Dacă există o dialectică interioară în compoziție, icoana nu poate să se mişte spre privitor.

Această purificare seamănă cu demersul neptic (ascetic), pe care şi-1 asumă un credincios creştin, care, prin asceză, îşi purifică patimile şi se uneşte cu Dumnezeu. Iubirea lui pentru Dumnezeu şi unirea cu El depind de gradul lui de purificare. La fel se întâmplă şi la icoană. Icoana, cu cât este mai mult curățată de „patimile" ei (adică de scindarea interioară, provocată de forțe opuse ale elementelor componente), cu atât devine mai liberă să se mişte şi să intre în relație cu privitorul, pentru care şi există.

Procesul de purificare începe prin *echilibrarea compoziției* în raport cu suprafața peretelui. Dacă compoziția se înclină şi cade către perete, atunci nu se poate mişca către privitor. Prin urmare, trebuie echilibrată. Pentru a se realiza echilibrul,

elementele compoziției fie sunt aşezate simetric în jurul axului vertical central, fie sunt aşezate în alt mod, care, insă, în cele din urmă, aduce echilibrul. Atunci avem o stare de echilibru dinamic.

Modalitățile de realizare a echilibrului sunt multe şi la aceasta contribuie nu numai volumul elementelor dar şi mişcarea lor, precum şi culoarea lor.

Odată realizat echilibrul, mergem mai departe la următoarea etapă a purificării, ordonarea ritmică interioară a elementelor. Pentru a se efectua această lucrare foarte delicată, trebuie ca toate componentele să se întâlnească înlăuntrul compoziției într-un sens comun, într-un discurs comun. Ceea ce se întâmplă de obicei este regruparea elementelor compoziției pe baza unei forme geometrice (triunghi, cerc, hiperbolă). Această formă conține axele pe care se vor mişca elementele distincte. în acest fel nimic în interiorul compoziției nu are o mişcare autonomă şi străină. Toate au o expresie comună şi ansamblul figurii are unitate de acțiune.

Ordonarea ritmică a elementelor unei compoziții este o lucrare foarte dificilă şi delicată şi necesită cunoştințe, experiență, dar şi duh, pentru ca ritmul care va rezulta să exprime ethosul şi cumințenia Bisericii. Modalitățile de realizare a ritmului sunt nesfârşite şi pentru aceasta putem spune că icoana bizantină, din punct de vedere al realizării plastice, este un eveniment deschis iar nu închis sau terminat. Tradiția bizantină, atât de bogată, cu o mare varietate a ritmurilor ei, dă mărturie pentru aceasta.

Ritmul interior traversează şi pătrunde totul într-o compoziție, până şi ultima trăsătură de pensulă. Adică, nu priveşte doar conturul elementelor, ci şi construcția lor

interioară (a chipului şi a veşmintelor) ajungând până la mişcarea pe care o au lamele (n. t.: luminile) şi bllcurile.

Vom arăta mai jos câteva exemple de ordonare ritmică pe care o întâlnim la icoanele bizantine.

Ajunşi în acest punct, în această etapă, consemnămurmătoarele principii compoziționale:

l.Echilibrul.

2.Ordonarea interioară ritmică a elementelor compoziției.

III, Ieşirea compoziției sau a figurii către privitor

Compoziția care a fost prelucrată după cum am descris, deşi este compusă din elemente distincte, constituie o singură figură, pentru că are unitate. Tocmai această figură este chemată să părăsească suprafața peretelui şi să iasă către privitor. Să îl întâlnească şi să intre în relație cu el.

In acest stadiu al compoziției se urmăreşte întregirea ritmului icoanei. Aşadar, trebuie ca figura-compoziție să se mişte în aşa fel încât să-1 întâlnească pe privitor şi să se unească cu el.

Pentru această etapă, artiştii bizantini au împrumutat ritmul plasticii antichității greceşti şi l-au aplicat în pictura lor. Acest ritm se formează astfel: un obiect este supus la două forțe opuse. Astfel, se creează un echilibru dinamic care dă senzația simultană de mişcare şi de repaos. Şi pentru că privitorul este cel în funcție 'de care este apreciată mişcarea, lucrarea de artă intră în relație cu el. Vechi artişti greci nu au dus aşa departe înțelesul ritmului precum au făcut-o bizantinii. S-au mulțumit să creeze această stare dinamică în obiect, care

însă rămâne în spațiul şi timpul lui, în fața privitorului, aşezat în față[3] [Vezi în legătură cu aceasta lucrarea lui H. Karouzos, *Arta veche* (cuvântari-studii), Ed. Ermis, Atena 1981, în limba greacă.]

Bizantini au aplicat această teorie despre ritm în icoană mişcând însă forțele lucrării către privitor. Au supus figura la două forțe care se echilibrează reciproc. Acestea depăşesc suprafața pictată şi creează un con optic în fața icoanei. în acest mod, lucrarea devine eteronomă[4]. Se mişca în spațiul şi timpul privitorului. Există acolo unde există privitorul şi se mişcă - există - trăieşte la fel ca acela.

Pentru a reuşi acest lucru au fost necesare multe secole de muncă creatoare din partea artiştilor bizantini. în cele din urmă, acest obiectiv a fost împlinit prin folosirea potrivită a liniei (după cum am arătat deja), dar mai ales prin sistemul perspectivei de relaționare şi prin culoare-luminâ.

Astfel, bizantinii desenau oameni, obiecte şi peisaje în aşa fel încât unghiurile de fugă să *iasă din suprafața peretelui şi să creeze conul optic* la care ne-am referit. Simultan cu unghiurile de fugă lucrează şi culoarea-lumină.

După cum este cunoscut, în pictura bizantină nu există sursă de lumină, nici interioară nici exterioară. Luminarea chipurilor şi a lucrurilor **are** o logică pur plastică şi nu naturalistă. Astfel, figurile se modelează nu în funcție de cum pică pe ele lumina, ci în funcție de cum trebuie redată

---

[3] Termenul grecesc tradus în româneşte, ca de altfel şi în celelalte limbi
europene, prin obiect este ctvti-KetuEVOv ceea ce s-ar traduce cu *aşezat în fața*
ta.ceea ce se află față în față cu privitorul, vis a vis. (n.tr.)

[4] Nu mai este autonoma, ci funcționează dependent de o rațiune exterioară ei.

plasticitatea lor şi, prin aceasta, mişcarea lor către privitor, dat fiind că nu există adâncime în icoană. Din acest motiv, artistul bizantin porneşte de la închis-uri calde (proplasme) şi ajunge la deschis-uri reci (lumini - lame - carnații). Această mişcare de la proplasmă la carnație este mişcarea de la suprafața icoanei către privitor. Deci, această mişcare a culorii-lumină, împreună cu sistemul de perspectivă, întregeşte ritmul şi pune în comuniune icoana cu privitorul. De obicei, sau aproape întotdeauna, lumina este orientată invers față de mişcarea obiectului în interiorul compoziției şi în acelaşi sens cu unghiurile de fugă.

La clădiri, însă, şi chiar mai mult la munți, întâlnim mai multe abateri de la această regulă. Vedem că, spre exemplu, la munți că mişcarea este în acord cu perspectiva şi, fireşte, lumina le urmează. în acest caz, muntele se echilibrează de către cealaltă parte a sa, care funcționează ca mişcare opusă şi de contra-sprijin.

In această punct, aşadar, consemnăm următoarele principii compoziționale:

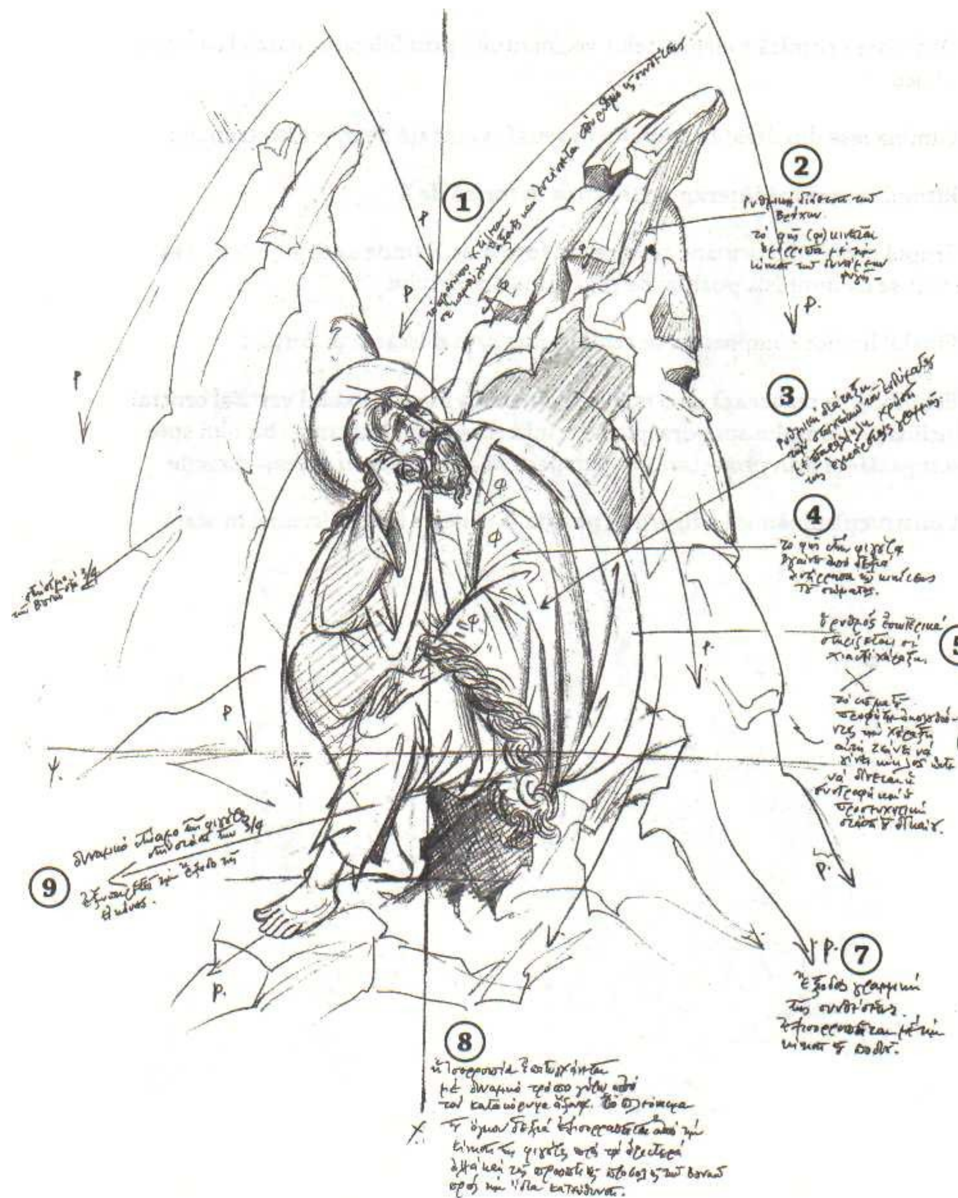
1. Desenul în perspectiva de relaționare
2. Funcționarea în perspectivă a culorii-lumină

Principiile compoziționale pe care le-am semnalat, constituie un cadru care determină, am zice, limitele în interiorul cărora este posibil să creeze artistul bizantin fără să iasă din sistem, fără, adică, să deformeze caracterul picturii bizantine. Şi aceasta pentru că aceste principii nu obligă pe artist în ceea ce priveşte modalitatea de realizare a echilibrului sau a ritmului. Aceasta, credem, se vede foarte clar în bogata tradiție plastică bizantină care are de arătat o abundența a ritmurilor şi a mişcărilor, echilibrului şi al ordonării elementelor în spațiu.

Prin consemnarea acestor principii, considerăm că ajungem la o descriere care defineşte modul bizantin de a picta. încercăm prin această descriere să precizăm care sunt elementele esențiale ale picturii bizantine, fără, însă, să indicăm trăsăturile caracteristice stilistice pe care le are această pictură în diferite epoci. Astfel, ni se oferă posibilitatea înțelegerii faptului că pictura din epoca Paleologilor, şi cea din epoca Comnenilor şi cea cretană sunt bizantine, în pofida faptului că prezintă mari diferențe stilistice. Ceea ce le uneşte sunt principiile compoziționale de bază şi nu caracteristicile lor stilistice. Definirea principiilor compoziției poate, de asemenea, să funcționeze ca un ghid pentru crearea unor noi compoziții, dar şi pentru regruparea plastică a celor existente. Considerăm că există, astfel, posibilitatea unei raportări creative la tradiția noastră bizantină, pe care din păcate, astăzi, o explicăm cu criterii eronate şi, din această cauză, nu o înțelegem. Şi, bineînțeles, nu o putem îmbogăți cu bâlbâială noastră.

Reproducem mai jos trei desene, trei schițe de compoziții, în care încercăm să aplicăm teoria pe care am prezentat-o cu privire la modul de a compune în pictura bizantină (desenele XII, XIII, XIV).

Desenul XII



1. Chipul se construieşte pe axe curbe şi se înscrie în ritmul compoziției
2. Ordonarea ritmică a stâncilor. Lumina se mişcă în acelaşi sens cu mişcarea unghiurilor de fugă
3. Ordonarea ritmică e elementelor veşmântului prin folosirea paralelă a liniei oblice
4. Lumina iese din dreapta trupului în sens invers față de mişcarea trupului

5. Ritmul se sprijină interior pe trasarea în formă de X

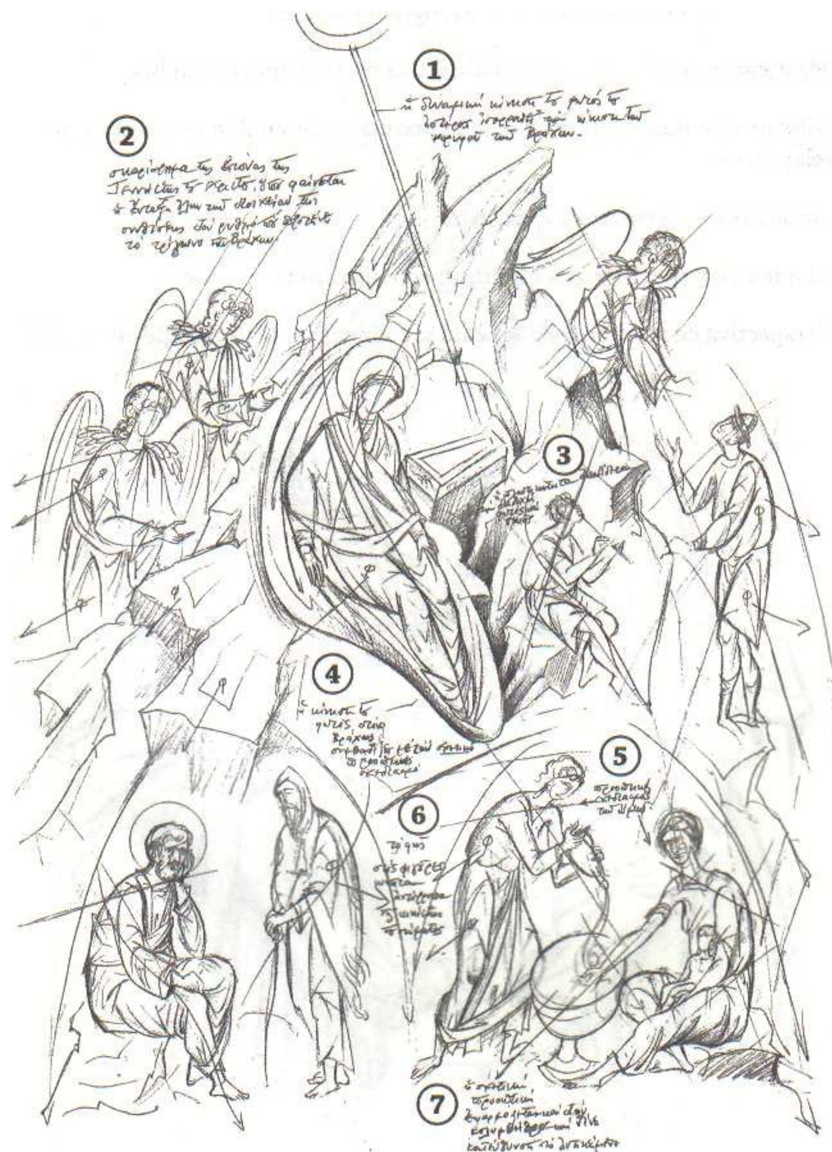
6. Trupul profetului urmând trasarea în formă de X tinde să devină cerc, aşa
   încât se dă impresia poziției de rugăciune a dreptului

7. Finalul liniilor compoziției se echilibrează prin mişcarea piciorului

8. Echilibrul se realizează de o manieră dinamică în jurul axului vertical central,
   înclinația sfântului spre dreapta se echilibrează prin mişcarea chipului spre
   stânga dar şi prin proiectarea în perspectivă a stâncilor în aceeaşi direcție

9. Construcția dinamică a figurii în poziția % slujeşte ieşirea icoanei în afară

Desenul XIII.



B
I
Z
A
N
T
I
N
Ă

1.Mişcarea dinamică a luminii stelei echilibrează mişcarea vârfului stâncilor

2.Icoana naşterii Domnului în care se vede încadrarea tuturor elementelor compoziției în ritmul propus de triunghiul stâncilor

3. Plasticitatea este realizată prin dialectica dintre lumină şi umbră

4. Mişcarea luminii pe stânci merge împreună cu desenul în perspectivă de relaționare

5. Desenarea în perspectivă a umerilor

6. Lumina pe figura se mişcă în sens invers

mişcării trupurilor

7. Perspectiva de relaționare e aplicată şi

colimvitrei dând direcție obiectului

GH0RG10S
KORDIS 95

Desenul XIV.





Icoana 1. *îngroparea lui Hristos şi Mironosiţele la mormânt.* Al treilea sfert al sec. al XI-lea. Sf. Mănăstire Cuviosului Luca (Osios Loukas), biserica mare.

Compoziţia este simplă, cu puţine chipuri şi suficient de echilibrată. Ritmul interior se realizează pe baza formei triunghiulare a munţilor care există în spatele figurilor. Mormântul este un element lipsit de mişcare, în pofida desenului său realizat în perspectiva de relaţionare, nu reuşeşte să funcţioneze dinamic şi să contribuie la ieşirea ritmică a icoanei către privitor. Aceasta se întâmplă pentru că iese frontal şi nu cu o mişcare oblică, care este uşor de citit de ochiul privitorului. Vedem aici că artistul secolului al XI-lea nu şi-a însuşit bine funcţionarea perspectivei de relaţionare. Acelaşi lucru vedem şi la desenul munţilor, chiar dacă aceştia au o culoare diferită pentru a se deosebi şi pentru a se da

senzația că ceea ce se întâmplă alături este altă compoziție. Vedem aici - şi acesta este o caracteristică generală a artei epocii Comnenilor - că munții nu au plasticitate. Sunt plani, fără să se poată deosebi construcția lor interioară şi doar în vârf există încercarea de redare prin perspectiva de relaționare impresia că este vorba despre un obiect solid cu volum. Şi aici, totuşi, desenul în perspectivă este prea puțin dezvoltat.

Prezintă, însă, mult interes încadrarea ritmică a tuturor figurilor distincte în forma triunghiulară a munților. Demnă de observat este şi mişcarea aripii îngerului care urmează direcția lungimii laturii muntelui. în aceeaşi mişcare, şi ca o continuare a ei, este şi mâna îngerului care arată mormântul gol.

Observăm în această compoziție încercarea de redare a plasticității pe baza a ceea ce este valabil ca reguli în pictura bizantină. Se pleacă de la proplasme calde şi se ajunge la lumini (deschis-uri) mai reci. Mişcarea luminii este inversă față de mişcarea corpului (fără ca aceasta să fie tot timpul evident). Caracteristic lucrării respective, după cum de altfel şi artei comnene în general, este mişcarea luminii nu oblic pe formă ci mai ales pe lungimea acesteia. Lipsa acestei relații oblice, care există în grad mare şi în desenul elementelor componente, contribuie la o plasticitate scăzută. Bineînțeles, există folosirea liniei oblice, dar nu este generalizată şi, din această cauză, plasticitatea lucrării este redusă.

"



Icoana *2. Coborârea lui Hristos de pe cruce.* 1164, Nerezi, Biserica Sfântul Pantelimon.

Textul de pe icoană: analiză ritmică a drapajului

Minunată compoziție, exemplu caracteristic pentru arta perioadei comnene. Compoziție rafinată, cu un mediu înconjurător purificat de ruperi ale câmpului şi de elemente
lipsite de sens funcțional.

Compoziția se întinde pe forma Crucii, nemişcarea căreia arată în cel mai bun mod puterea formei geometrice a hiperbolei, care dă ritm compoziției celor cinci chipuri care participă la eveniment.

Această formă a hiperbolei, atunci când este folosită (vezi Maica Domnului Glikofilousa), dă senzația de întoarcere spre sine şi de inferioritate. In general, inspiră o stare care produce simțăminte.

Această formă devine ritmul icoanei. Toate corpurile şi părțile componente se încadrează în forțele sale. Singura „disonanță", voită însă, sunt picioarele lui Hristos, care par cumva statice şi nemişcate. Asta se întâmplă, însă, pentru a se arăta că este vorba despre un corp mort care nu se poate mişca şi nu poate lua parte la ceea ce se petrece acolo.

Este minunat echilibrul dinamic, cu veşmântul deschis la dreapta şi mişcarea piciorului servitorului în punctul de jos din dreapta, care „scoate" icoana către privitor la nivelul desenului.

Toate sunt construite dinamic şi guvernează măsura 3/4.

Privitor la culoare sunt valabile regulile şi principiile la care ne-am referit. Lumina se mişcă în sens invers față de mişcarea trupurilor, pentru a reda plasticitatea şi pentru a materializa „exodul" icoanei. Luminile însă se mişcă în principal pe lungimea formei şi nu oblic. Aceasta diminuează plasticitatea şi forța icoanei.

Cu toate acestea, însă, este valabilă regula analizării figurii în forme distincte care sunt delimitate de linie. De multe ori, insă, această analizare este exagerată, ajungând la autonomia liniei. Această tendință, care, de multe ori, domină arta perioadei comnene, va fi părăsită mai târziu şi analiza se va delimita în forme mai mici, nu în linii autonome.

Totuşi, ceea ce trebuie semnalat aici este o particularitate stilistică din perioada comneană, care nu afectează regula analizării figurilor în forme distincte şi ordonarea lor ritmică în continuare. Această regulă se pierde exact prin

desfiinţarea analizei interioare a figurilor datorită unei plasticităţi exagerate. Nu există o construcţie interioară şi, prin urmare, nu există o modalitate de a dezvălui energia interioară a formei care, prin ritmul său, să se încadreze în ritmul general al lucrării şi să devină membru al corpului întregii compoziţii. Construcţia interioară şi ritmul ei constituie raţiunea însăşi a formei.



Ritm în formă de X

Icoana 3. *Schimbarea la față a lui Hristos* (1160-1180) Kastoria, Biserica Sfântul Nicolae Kasnitzi.

Splendidă compoziție, construită interior pe ritmul hiperbolei. In această formă geometrică se încadrează figurile distincte care alcătuiesc compoziția. Caracteristic este faptul că şi slava care îl înconjoară pe Hristos, are, de asemenea, formă ovală şi urmează şi aceasta ritmul general. Foarte interesant este modul în care marele artist al sec. al XII-lea mânuieşte, din perspectiva echilibrului şi a ritmului, figurile apostolilor în partea de jos a compoziției.

Are ca element dat faptul că apostolul Petru trebuie să fie îndreptat spre dreapta, pentru că vorbeşte cu Dumnezeu-Omul. Astfel, plecând de la poziția lui Petru, desenează cu aceeaşi mişcare şi pe Iacov iar, în mijloc, orientează invers foarte puternicul element al figurii lui Ioan. Se reuşeşte prin aceasta echilibrul dinamic, dar şi ordonarea ritmică a elementelor componente.

Este caracteristică şi aici redarea peisajului şi a munților, care au o plasticitate redusă, pentru că nu există desen în perspectiva de relaționare (în afară de vârful lor). Astfel, se încearcă redarea plasticității doar prin intermediul luminii şi aceasta prin forme paralele cu conturul. Aceasta, bineînțeles, dă simplitate şi linişte compoziției, dar nu şi suficientă plasticitate. Aceeaşi logică a construirii culorii este valabilă şi la veşminte, unde însă există folosirea liniei oblice în grad satisfăcător. Prezintă interes, de asemenea, regula exodului luminii în mod invers mişcării corpului.

Cu toate acestea, compoziția este un minunat exemplu al modului în care bizantinii abordează poziționarea elementelor în spațiu, dar şi modul distribuirii lor ritmice pe suprafața picturală.



Icoana 4. *Sfântul Ilarion* (sfârşitul sec. al XII-lea), Patmos, sfânta trapeză a mănăstirii Sfântului Ioan Teologul,.

Excelentă mostră a artei din perioada comnenă. La acest chip prezintă interes intenția artistului bizantin de a desena chipul în poziția de *%,* folosind axe curbe. în rest, analizează figura în forme particulare, care sunt foarte clar delimitate în interiorul chipului, şi care se reunesc şi capătă un ritm comun, astfel încât rezultatul se distinge prin liniştea şi prin curățenia lui. Senzația liniarității care îl deosebeşte şi care astăzi nu este aprobată de mulți, îndepărtează figura de modelele naturaliste, dar îi dă claritatea exprimării şi prezență, prin urmare funcționalitate. Linştea chipului, care în principal, după cum am semnalat, provine din unitatea ritmului, este întărită şi din modul realizării plasticității, care se redă prin folosirea luminilor paralele cu forma pe care o modelează, şi nu a luminilor oblice. Un exemplu caracteristic pentru această logică este barba sfântului, unde întreaga modalitate de a desena şi de a dezvolta culoarea, face cunoscute opțiunile stilistice ale artiştilor bizantini din secolul al XII-lea. Bineînțeles, esența sistemului pictural nu este afectată, pentru că, şi aici, este valabil tot ceea ce este în toate şcolile de pictură bisericească ortodoxă.



1. Static

2. Dinamic

3. Linia conturului părului are curgere

4. Sprijin

5. Mişcarea veşmintelor

6. Lumina se mişcă în sens invers

Icoana 5. *Hristos pe tron* (detaliu) (aprox. 1295), Sfântul Munte, Protaton (a lui

Manuil Panselinos).

Este vorba despre o capodoperă a artei bizantine, dar şi a artei universale. Această icoană, lucrată cu siguranță de mâna marelui maestru, demonstrează înțelepciunea şi cunoştințele lui, talentul neîntrecut dar şi ethosul său bisericesc. Este o lucrare care depăşeşte cu mult puterile noastre de descriere şi analiză. Vom încerca, foarte timid, să ne referim simplu la logica compozițională a figurii şi la mânuirea elementelor plastice.

Icoana este un model de abordare sintetică (compozițională) a figurii. Nu este o abordare naturalistă ci plastică. Este un echilibru între figura naturală (adică figura ipostatică care salvează gradul de asemănare cu prototipul) şi figura plastică. Adică, aceeaşi figură a fost analizată şi reconstruită apoi, cu un motiv nou, care nu este altul decât realizarea aducerii în prezent a celui înfățişat în icoană. Figurile lui Panselin, şi în special aceasta, constituie dovada că pictura bizantină este un mare, minunat şi sigur sistem plastic, sau mai bine zis este un mod de gândire plastic. Un mod de gândire plastică ce a depăşit naturalismul şi a trecut la abordarea figurilor pe baza unor criterii şi principii plastice clare şi nu pe baza iluziilor oferite de perspectivă şi a subiectivității ochiul artistului.

Chipul pe care îl avem în fața noastră este o construcție plastică care ascultă de legi şi principii, care are o rațiune de a fi. Nu este consemnarea unei impresii optice, nici simplu o exprimare spontană a spiritualității unui om credincios. Credința şi experiența duhovnicească există, dar ceea ce vedem este pictură şi nu subiectivism plastic spontan.

Chipul lui Hristos este, deci, o compoziție plastică care ţinteşte să facă prezent pe cel înfățişat în icoană.

Mai întâi, semnalăm faptul că, în pofida plasticității intense a figurii, nu este părăsită niciodată - ca de altfel în toată tradiția picturii bizantine - analiza figurii în forme distincte, delimitate de linie. Toate trăsăturile caracteristicile sunt incluse. într-un fel, desigur, moale (linii de desen caldeşi blânde), dar toate sunt bine delimitate. Acest lucru este valabil şi pentru formele din părțile carnației dar şi pentru cele de la păr. Abordarea analitică, care are un motiv esențial de a fi (realizarea ritmului şi arătarea vieții interioare a figurii), este pusă, astăzi, la îndoială. Mulți pictori bisericeşti, urmărind o plasticitate abundentă, optează pentru soluții stilistice care asimilează elementele distincte ale compoziției. Aceasta, însă, are ca rezultat părăsirea principiilor de bază ale sistemuluibizantin de pictură şi alunecarea către naturalism şi, prinurmare, separarea celui înfățişat în icoană de privitor.

Să revenim însă la icoana lui Panselin. După analiza figurii urmează recompunerea. Aceasta se construieşte având ca scop plasticitatea şi ieşirea radială către privitor.

Kir Manuil Panselinos foloseşte axe curbe pentru a construi figura, după cum am descris deja şi după cum se vede în însemnările pe care le-am făcut pe icoană.

Aşezarea elementelor caracteristice pe aceste axe conferă mişcare şi ritm unitar. Astfel, figura se mişcă nu la modul general şi nedefinit ca un cap. Mişcarea se transferă (şi aceasta se vede foarte clar) şi ultimului punct al figurii-compoziție. Astfel, toate se constituie într-un ritm, sunt un ritm funcțional.

Mişcările sunt două. Mişcarea capului către stânga şi mişcarea privirii şi a luminii către dreapta. Mişcarea către dreapta

este întărită de mişcarea părului, care iese peste umărul stâng, de mişcarea bărbii dar şi de firele de pe frunte şi de la mustață. Echilibrul dinamic şi ritmul interior sunt minunate.

Minunat de asemenea, la nivel de ritm, este modul în care Panselîn mânuieşte curba conturului părului în raport cu curba pe care o formează mişcarea ochilor înlăuntrul chipului. Este atât de cântărită trecerea şi întâlnirea acestor Unii, încât am putea să vorbim aici de o clipă de adevărată inspirație a lui Panselin.

Raportul de deviere dintre axele ochilor pe de o parte şi al obrajilor, mustății şi gurii, pe de altă parte, constituie o proiectare în perspectivă a figurii care o scoate către dreapta, în această direcție se mişcă şi lumina. Mişcarea luminii este arătată de Panselin prin mişcarea potrivită a pensulei către dreapta (la frunte şi la obraji).

în direcția materializării plasticității şi, prin urmare, către ieşirea figurii din sine acționează funcționarea în perspectivă a liniei. Este caracteristică aşezarea oblică a luminilor pe păr, dar şi desenul liniar al bărbii.

La acest chip al lui Panselin vedem materializându-se toată filosofia bizantinilor despre figura plastică:

- analizarea figurii în elemente distincte;
- reconstrucția cu scopul ieşirii figurii către privitor;
- ordonarea ritmică a elementelor pe axele curbe;
- realizarea plasticității la nivelul liniei şi, în sfârşit,
- folosirea plastică a culorii pentru ca figura să realizeze ieşirea către privitor.
- pornirea de la proplasma închisă (caldă) şi dezvoltarea spre blicuri deschise prin trandafiriu, culoarea rece a

carnației.

Acest chip este o capodoperă plastică nu doar din motive estetice dar şi pentru că rezultatul este caracterizat de cea mai înaltă funcționalitate. Şi aceasta este o mare reuşită. In interiorul unor legi şi principii concrete, rămânând în cadrul concret al sistemului bizantin, Panselin reuşeşte să creeze personal şi să realizeze lucruri absolut mărețe.

Chipul lui Hristos, realizat în modul bizantin de a picta, aşa cum îl înțelege şi exprimă personal Panselin, este descărcat de orice fel de sentimentalism. Este un chip curat, care cutremură pe privitor nu prin sentimentele pe care le exprimă, ci prin gradul lui de prezență, prin familiaritatea cu care, într-adevăr, țintuieşte pe privitorul credincios. Această eliberare din captivitatea conținutului psihologic al chipului şi de ceea ce astăzi am numi personalitate, arată, de asemenea, măreția de neegalat a artei bizantinilor. Cu multe secole înaintea artei moderne, artiştii bizantini au conştientizat că valoarea unei lucrări de pictură nu se poate sprijini pe criterii exterioare picturii şi cu atât mai puțin pe crearea iluziei că în fața noastră este însăşi persoana înfățişată, căreia pictorul reuşeşte să-i întipărească personalitatea şi sentimentele sale. Sfântul Teodor Studitul mărturiseşte, încă din secolul al DC-lea, nu numai că nu este posibilă descrierea firii (naturii) celui înfățişat în icoană (în cazul lui Hristos a celor două firi ale sale) dar nici măcar sufletul omului nu trebuie căutat în chipul lui. Exact acest realism este exprimat de întreaga pictură bizantină, care nu urmăreşte să descrie sentimente şi particularități psihice, ci să prezinte chipurile sau figurile ipostasurilor prin moduri plastice, în aşa fel încât să reuşească crearea simțământului că cel înfățişat în icoană este prezent, că trăieşte în dimensiunile noastre de timp şi spațiu.

Tocmai pentru acest motiv este zadarnic să încercăm să ne apropiem de icoană şi să o explicăm pe baza puterii de exprimare a sentimentelor şi a stărilor psihice, care oricum sunt trecătoare.

Bineînțeles, în unele „exprimări" ale scriitorilor bizantini (Sfântul Fotie, Nicolaos Mesaritîs) se fac referiri la ceea ce exprimă figura lui Hristos. în aceste situații, însă, avem evident o erminie ulterioară a isihiei pe care o? exprimă chipul, care este interpretată ca expresie a iubirii de oameni şi a iubirii lui Hristos către lume. Astfel de relatări, totuşi, nu trebuie absolutizate.

Pentru a termina comentariul nostru la icoana lui Hristos, am putea să spunem că aceasta constituie un punct de referință plastică, nu atât din perspectivă stilistică, cât din perspectiva calității aplicării principiilor compoziționale ale picturii bizantine la chipul uman. Hristos-ul lui Panselin este criteriu pentru pictura chipului.



1. Analiza liniei *şi* mişcarea luminii

2. Mişcarea veşmintelor spre stânga

3. Mişcarea luminii spre dreapta şi echilibru dinamic

4. Ritm în X la lumini

Icoana 6. *Fecioarele evreilor cu Maică a Domnului copil* (detaliu de la Intrarea Maicii Domnului în Biserică), Manuil Panselinos (aprox. 1295), Sfântul Munte, Protaton.

Acest detaliu l-am ales pentru a arăta minunatul mod de a desena chipurile % a lui Panselin, şi pentru a lăsa să se vadă la nivel de detaliu modul personal de a mânui principiile compoziționale.

La chipurile % desenul este exemplar din punctul de vedere al organizării ritmice a elementelor şi din punctul de vedere al plasticității.

Foloseşte şi aici axe curbe, pe care poziționează elementele caracteristice. Astfel, nasul, deşi iese puțin din axul vertical către exterior (partea strâmtă), revine şi, încovoindu-se, urmează obrazul şi axul curb. Vedem această modificare plastică şi la nară care se mişcă în jos pentru a realiza euritmia şi riu pentru motivul asemănării naturaliste. Această mişcare a nării dă simplitate figurii, pentru că este depăşită mişcarea necontrolată şi de multe ori spărgătoare de ritm a acestui element în interiorul chipului.

Aceeaşi ordonare ritmică este valabilă şi pepfcru ochi, care, de asemenea, urmează curbura axului orizontal. Simplitatea figurilor este cutremurătoare. Aceasta produce şi curățenie şi linişte, caracteristici care sunt foarte cuviincioase, adică se potrivesc modului prin care trebuie redate chipurile sfinte şi cuvioase sau evenimentele credinței noastre.

încă şi mai extraordinar este faptul că liniştea şi cuviința nu sunt realizate în dauna plasticității şi a mişcării. Dimpotrivă, chiar şi volumul chipurilor se modelează puternic, iar la păr, cu desenul oblic al luminilor, se realizează o plasticitate abundentă. Euritmia tuturor elementelor, însă, curăță mişcările de dezbinare şi produce un eveniment purificat ritmic,

conferind unitate mişcării şi linişte.

Aceeaşi euritmie şi curăţenie domină toată compoziţia. Să ne oprim însă la câteva detalii. Figura feţei din primul plan din dreapta, spre exemplu, are un ritm extraordinar şi echilibru dinamic.

Corpul ei se mişcă către dreapta. Pentru a echilibra această mişcare, Panselin foloseşte ca forţe-mişcări contra-balansante mişcarea mâinii şi a celor două veşminte, desenate oblic pe axul vertical, în timp ce mişcarea corpului se leagă energic de mişcarea piciorului. Astfel, toate se clădesc pe acest ritm în formă de X. „Aventura" ritmului însă nu se opreşte aici. înaintează în interiorul formelor distincte şi le leagă ritmic în aşa fel încât lucrarea, până la ultimul său centimetru, participă la acţiunea şi viaţa comună. Să luăm veşmântul roşu. Această pânză, datorită desenului conturului, se mişcă spre stânga (jos), funcţionând ca un contra-fort pentru picior. Să fim atenţi, acum, la ceea ce face Panselin în interiorul acestui veşmânt. Desenează cutele în lungul conturului, dar mişcarea este către dreapta. Desenul suprafeţelor în perspectivă arată că desenul se mişcă către dreapta şi că urmează trupului. Este minunată şi analizarea curbei îndrepte mai mici care se întrepătrund şi arată mişcarea spre dreapta. Aici, vedem în toată puterea lor de exprimare caracteristicile liniei, după cum le-am descris la începutul acestei lucrări. Simplitate, curăţie, plasticitate, curgere, raportare. Astfel, acest veşmânt roşu este abordat ca o compoziţie mai mică în cadrul uneia mai mari şi constatăm că sunt valabile şi exprimate la nivel microscopic toate câte sunt şi la nivel macroscopic. Aici se vede că ritmul pătrunde şi acoperă totul. Toate sunt unitate.


1

1. Ritm în formă de X

Icoana 7. *Apostolii se încredinţează de Mutare* (trupului Maicii Domnului). Detaliu din Adormirea Maicii Domnului (1313-14). Mănăstirea Studeniţa. Biserica Sfinţilor Ioachim
şi Ana.

Am ales acest detaliu ca minunat exemplu al organizării ritmice a compoziţiei în interior şi ca un foarte bun exemplu de plasticitate.

Primele două figuri ale icoanei sunt construite pe baza raţionamentului cromatic pe care l-am expus deja. Lumina nu provine de la vreun izvor exterior sau interior. în realitate nu există lumină, ci evoluţie cromatică a culorii proplasmei, de la proplasma de culoarea închisă către deschis. Prin urmare, este vorba despre o energie-mişcare dinspre suprafaţa piculturală către spaţiul bisericii şi al privitorului. Această mişcare este aşezată oblic pe suprafaţă, nici profil, nici frontal- Pentru aceasta cea mai puternică lumină este aşezată ne-central, mutată către stânga, astfel încât să aibă înclinaţie oblică faţă de suprafaţa picturală. Această lumină este forţa care echilibrează mişcarea corpului către dreapta.

Extraordinar la această icoană este modul organizării luminii şi, prin urmare, controlul asupra acţiunii ei. La o pictură de tip naturalist, lumina care cade pe o suprafaţă urmează drapajul pânzei la fel ca în realitate. Aici, însă, lumina nu are ca scop doar să arate drapajul, ci este acţiune-energie'care se organizează interior, se purifică şi se mişcă către exterior. Pentru aceasta drapajul (clădirea luminii pe proplasma) se modifică. Nu urmează logica naturalistă, ci legile şi principiile compoziţionale bizantine. Elementul personal în pictura bizantină se referă la modalitatea de folosire a ritmului. Şi aici, la Studeniţa, întâlnim o creaţie plastică cu aromă personală.

Figura apostolului Pavel se echilibrează în felul următor. Există un ax vertical care se formează din brațul drept şi veşmântul care cade de-a lungul gâtului. Astfel, deşi nu se vede piciorul care sprijină corpul, această linie dreaptă ține corpul drept. Pe acest ax, prin trasare în formă de X, sunt dispuse membrele corpului. Este foarte interesant aici de menționat că mâna stângă se abate de la axul oblic (orizontal) către în sus şi că această mică modificare serveşte extraordinar de bine sprijinul figurii.

Această trasare în X cântăreşte forțele şi realizează echilibrul. Noi nu o să ne oprim la ansamblul figurii. O să examinăm modul organizării ritmice a lamelor (n. T.: luminilor) pe trup şi pe piciorul stâng al apostolului Pavel. Această formă primeşte o lumină gri caldă (umbră + deschis), care se analizează în forme distincte care au mişcare ritmică dinspre în sus înspre în jos, pe baza trasării în X, după cum se vede pe liniile trasate de noi pe icoană. Caracteristic ritmului care se dezvoltă este existența unor deplasări progresive a trasărilor, încât să se dea cu adevărat impresia unei mişcări. Se vede că lumina se mişcă şi prin urmare că piciorul, care este construit cu această lumină, merge. Bineînțeles, la acelaşi picior se aplică şi alte forțe contra-balansante. Astfel, se materializează o „stare" de echilibru dinamic şi un ritm activ.

Aceleaşi lucruri pot fi semnalate şi la piciorul celuilalt apostol care urmează pe Pavel. Şi aici ritmul se realizează prin această dezvoltare în trepte a liniilor. Rezultatul este la fel de viu şi euritmic. (Vezi liniile trasate pe icoană.)

Pe această mică mostră de pictură bisericească a secolului al XIV-lea se vede că ritmul şi euritmia erau aspirații fundamentale şi obişnuite ale artiştilor bizantini.

Această informație este folositoare pentru că poate constitui un criteriu pentru legătura noastră creatoare cu tradiția. Astfel, plasticitatea nu poate fi singura noastră aspirație, şi bineînțeles nici frumusețea culorilor. Euritmia trebuie să fie scopul final, aşa cum a fost întotdeauna, în fiecare perioadă şi în fiecare şcoală de pictură bizantină.



Icoana 8. *Spălarea picioarelor* (1310-1320). Tesalonic. Sfântul Nicolae Orfanos

Admirabila compoziție de la importantul ansamblu iconografic de la Sfântul Nicolae Orfanos, dintr-o relatare care respiră în climatul general al renaşterii paleologe, dar care este caracterizată şi de stilul ei personal.

în această tradiție avem o încercare de structură compozițională în formă de potcoavă. Este aleasă această structură (ca şi în anumite reprezentări ale Cinei de Taină), pentru că ea creează senzația unei situații închise. Astfel, pentru a se reda faptul că Domnul şi ucenicii au venit singuri la Cina de Taină, este ales acest tip de structură..

Această structură are avantaje, dar şi multe dezavantaje. Alegerea acestei icoane şi comentariul ei urmăresc să arate exact aceste avantaje şi dezavantaje.

Am menționat, deja, că această schemă compozițională arată cercul închis al adunării şi materializează prin urmare obiectivele pictorului bisericesc. Creează, de asemenea, un spațiu pictural între cele două rânduri de ucenici, deci are multe probleme care arată că astfel de scheme se încadrează greu în tradiția picturală bizantină, pentru că nu sunt compatibile cu filosofia generală a sistemului.

Pictorul foloseşte perspectiva de relaționare în construirea potcoavei şi principiul compunerii pe verticală. Astfel, chipurile din spate sunt aşezate sus şi cele mai apropiate în partea de jos, spre privitor. Aceste mişcări nu sunt, însă, suficiente pentru a rezolva problema care se creează datorită faptului că toate chipurile trebuie să se raporteze, ca părți ale compoziției, la Hristos, care stă în partea stângă a compoziției şi spală picioarele lui Petru, dar şi la privitor. Necesitatea acestei duble raportări conduce pe pictorul nostru la opțiunea

pentru profil în ceea ce priveşte chipurile, în pofida faptului că trupurile sunt aşezate cu spatele către privitor. Vedem, deci, aici, că necesitatea raportării către privitor îl constrângesă facă opțiuni rare sau chiar interzise în tradiția picturală bizantină. Şi aici, bineînțeles, se revelează în chip minunat filosofia plastică a bizantinilor, care consideră drept finalitate, drept punct de referință al icoanei pe privitor. în consecință, compoziția este tratată ca un eveniment deschis, care porneşte de la perete şi se deschide către privitor. Exact această necesitate pentru compoziție deschisă obligă pe marele maestru de la Sfântul Nicolae Orfanos la opțiunile plastice pe care le-am descris şi care sigur nu sunt cele mai bune. In pofida alegerii profilului, compoziția rămâne închisă către privitor şi aceasta are ca rezultat o oarecare îndepărtare a celui înfățişat în icoană de privitor. La o pictură naturalistă, exact aceastăîndepărtare ar fi fost (obiectivul) de dorit şi de urmărit.Dimpotrivă, în tradiția bizantină aceasta este „păcătoasă",pentru că această alegere desființează aducerea în prezent a celor înfățişate şi, prin urmare, ține evenimentul respectiv la nivelul unei întâmplări istorice trecute, care este o simplă amintire dar care nu se prelungeşte până în prezent şi, prin urmare, nu funcționează soteriologîc.

Pentru aceste motive astfel de structuri compoziționale care conduc la compoziții închise sunt rare în pictura bizantină şi, astfel, aceste propuneri, precum este aceasta pe care amcomentat-o, nu s-au încadrat în tradiția noastră plastică.

In această compoziție a Spălării picioarelor, vedem că se aplică în rest toate celelalte principii şi reguli ale compunerii şi în ceea ce priveşte linia şi în ceea ce priveşte culoarea.



1. Un ritm minunat se realizează prin ordonarea membrelor pe trasare în X

2. Pentru poziția dinamică a trupurilor se prefera poziția % iar nu profilul

3. Poziția lui S întors

GEORGIO
S

Icoana 9. *Sfinți în picioare* (întregi) (1318-1320). Sfântul Munte. Mănăstirea Hilandar.

Acest şir de sfinți din ansamblul Sfintei Mănăstiri Hilandar a Sfântului Munte confirmă într-un mod minunat tot ce am spus despre structurarea figurii întregi, despre ritm şi despre compoziție. Este un exemplu minunat, unde se vede limpede că pentru bizantini pictarea bisericii nu este o simplă aşezare a figurilor pe perete şi nici o înşiruire ordonată statică a sfinților.

Ansamblul acestor trei sfinți militari devine compoziție, pentru că, aşa cum am spus de nenumărate ori, în pictura bizantină totul este compoziție. Cele trei figuri independente sunt aşezate în aşa fel pe suprafață - sau mai bine spus, încep a fi aşezate pe suprafață cu tendința de a ieşi în afara ei -încât încetează să mai fie elemente independente şi autonome. Sunt compuse şi devin membre organice ale unui întreg, capătă un ritm comun şi unitar, care în continuare străbate toate figurile în interior. în centru, în poziția contra-post figura Sfântului Procopie. La stânga lui, Sfântul Dimitrie, în poziția frontalității dinamice şi, în dreapta, Sfântul Evstatie şi acesta în poziție contra-post. Toate figurile sunt poziționate oblic pe suprafață şi se mişcă ca şi cum ar ieşi din suprafață. In sens invers față de această mişcare, se mişcă lumina dar şi multe alte elemente componente ale figurilor sfinților militari. în acest fel, se realizează, în primă fază, starea de echilibru dinamic, care, în continuare, se transformă în ieşire ritmică către privitor, prin plasticitate şi lumină.

Este realmente minunat (după cum se vede şi din trasările noastre) ritmul interior al icoanei care se sprijină pe axe uşor curbe în formă de X. Totul se supune acestui ritm care funcționează ca element unificator al compoziției.

Demn de observat la această unitate de pictură murală este desenul capetelor, cu forma lor ovoidal-lunguiaţă. Acest mod de a desena dă un dinamism special capului, şi îl leagă funcţional de trupul înalt, slab şi vioi (7^-8 capete). Şi din perspectivă stilistică observăm reuşita minunată a acestei lucrări parietale a secolului al XIV-lea, care, deşi urmează caracteristicile generale ale renaşterii paleologe, dispune de culoarea şi stilul proprii.



Ritm în X

VNIXNVZIU

Icoana 10. *Vânzarea lui Iuda* (1531-1532) Insula Ioaninei. Mănăstirea Filantropilor, Biserica Mare.

Exemplu minunat de structură compozițională a şcolii cretane. Scena se întinde având drept fundal un grup de stânci de culoare deschisă, construite în chip de trepte, încât să aibă capacitatea proiectării în perspectivă către stânga. Conturul grupului de stânci dă şi modalitatea de organizare ritmică interioară a compoziției în general. Astfel, observăm aşezarea tuturor elementelor compoziției pe axe în formă de X, într-un mod deosebit de consecvent dar şi dinamic. Această severă organizare ritmică lasă să se vadă tensiunea întâlnirii celor două chipuri principale care aleargă pentru a se întâlni. Pare că se grăbesc amândoi să-şi împlinească lucrarea dorită, diferită a unuia de a celuilalt. Scena mai mică din partea dreaptă de jos a compoziției, cu Petru care taie urechea lui Malhus, funcționează dinamic ca un contrafort față de mişcarea către stânga a stâncilor.

Excepțional este şi modul punerii în pagină a celor două personaje centrale. Hristos mişcându-se spre dreapta în poziția 3/4 este deschis către privitor, în timp ce Iuda este figură închisă (tinde să i se vadă mai curând spatele). Evident pictorul vrea să izoleze chipul lui Iuda de privitor şi să arate, în acest fel, lipsa respectivei persoane din comunitatea sfinților. Chipul-figura lui Iuda nu este însă în poziția profil, aşa cum se întâmplă frecvent în astfel de cazuri, nici nu este diform şi lipsit de lumină, ca unul lipsit de sfințenie. Chipul acestui om nefericit (dar şi al tuturor celorlalți lipsiți de respect care prind pe Hristos), este redat în acelaşi stil, ca şi cel al Mântuitorului. Aceasta pentru că stilul este un mod de prezentare a evenimentelor şi a persoanelor şi nu mijloc de exprimare a sfințeniei lor. Dacă aşa ceva ar fi fost valabil, ar fi trebuit să existe două

abordări stilistice: una pentru sfinți iar cealaltă pentru păcătoşii care sunt prezenți în astfel de compoziții. Această logică însă este necunoscută în iconografia bizantină. (Mai multe în legătură cu această temă în cartea noastră *Icoană, iconizare, a iconiza,* Editura Armos.)

Această compoziție, care urmează întru totul principiile de bază ale sistemului bizantin, arată că, independent de şcoli şi specific stilistic, există o coerență intemă în tradiția picturii bizantine, care se fundamentează la nivelul principiilor de bază care guvernează compoziția.

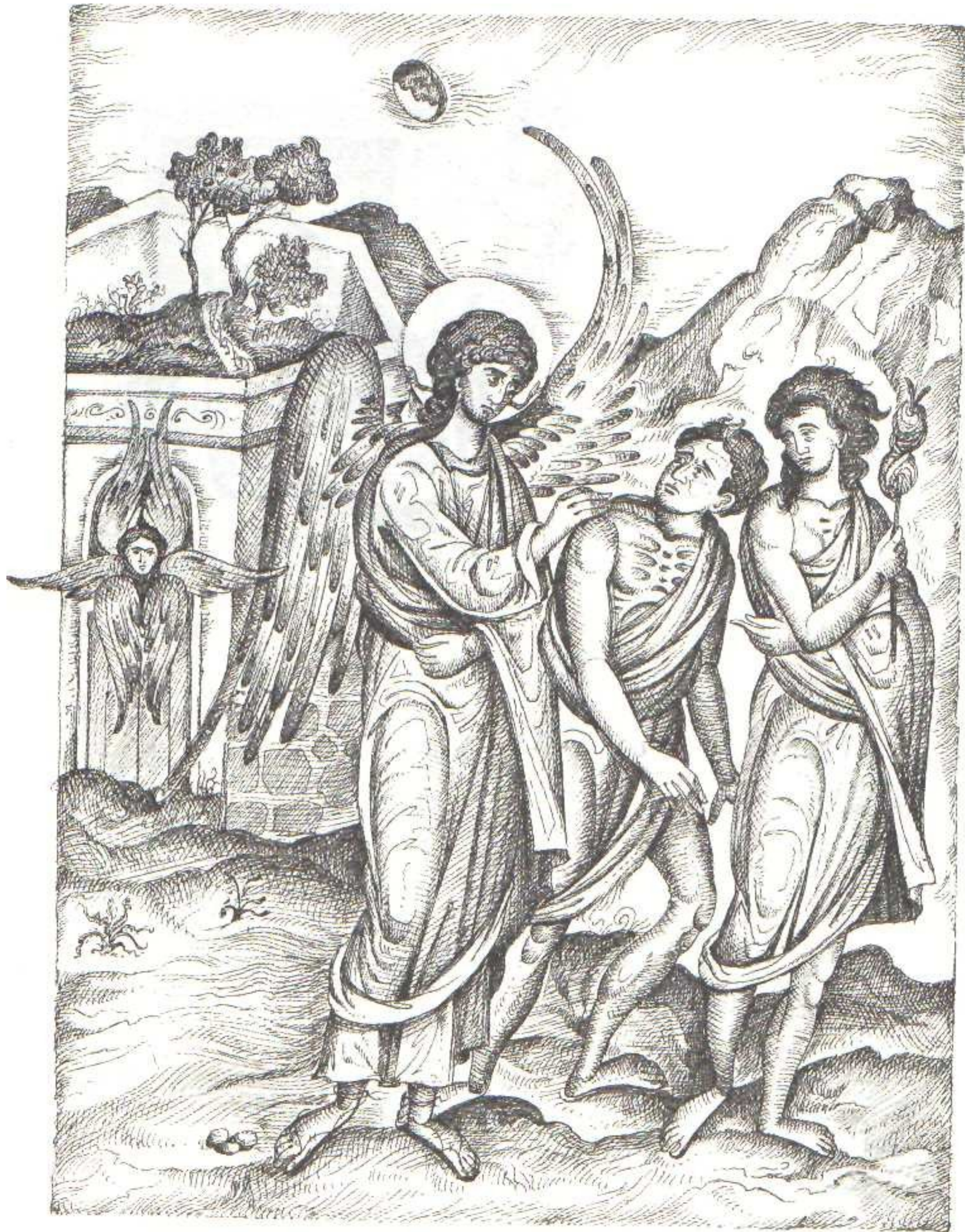
.

.

.



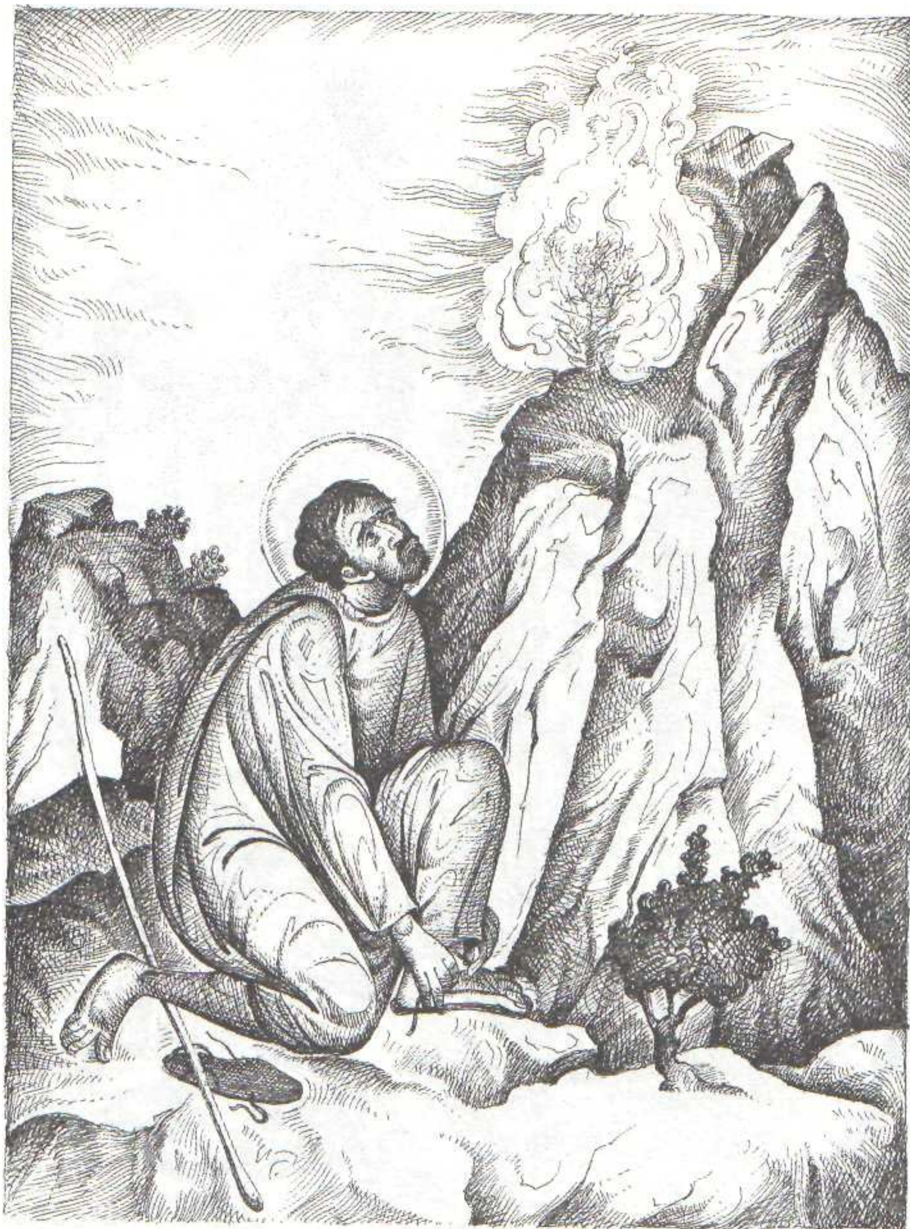
Dreptul Noe



Alungarea din Paradis



Salvarea lui Moise de fiica
Faraonului



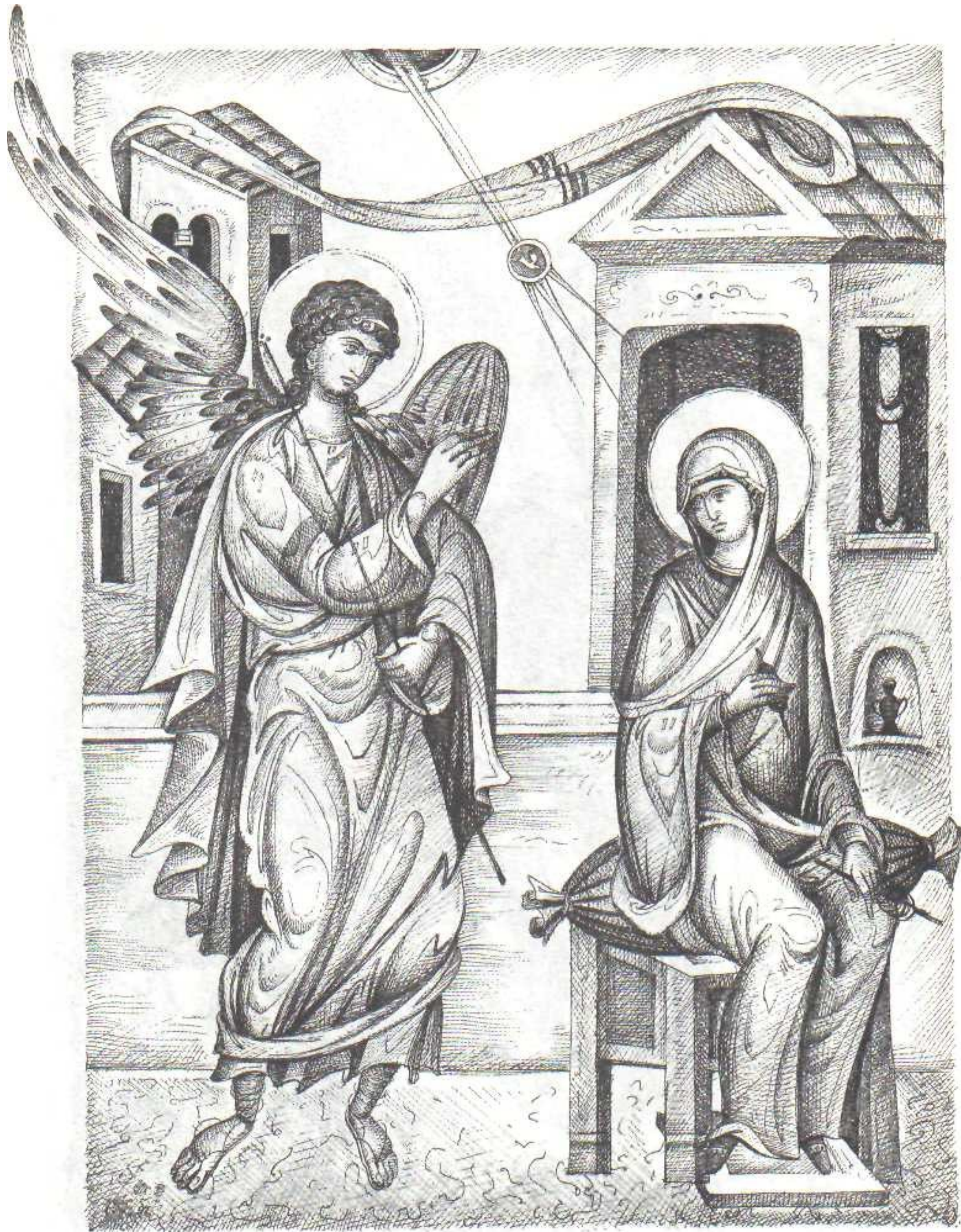
Moise în fața Rugului
aprins



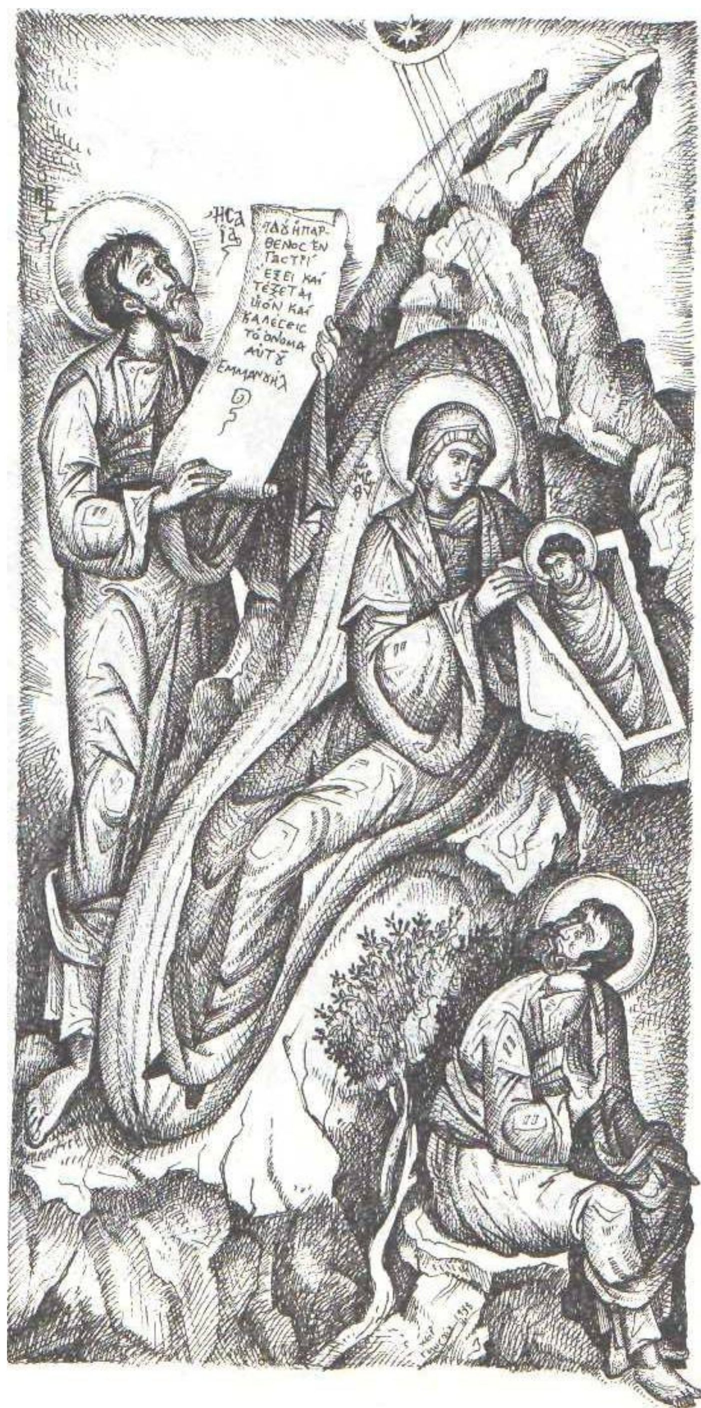
Jertfa lui
Avraam



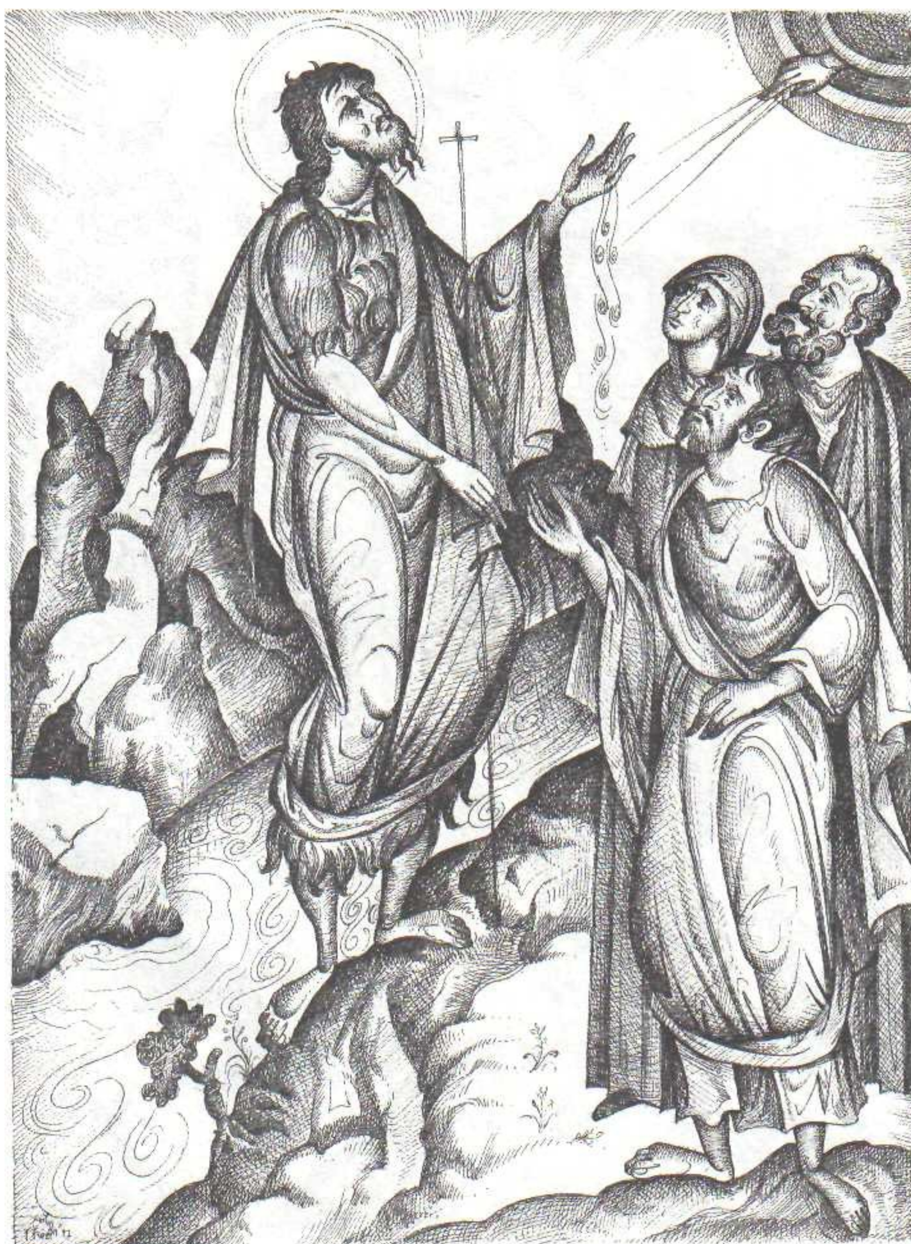
Dreptul Iosif



Bunavestire



Proorocul
Isaia
profețeşte
întruparea
Cuvântului



Sfântul Ioan Botezătorul şi înaintemergătorul învăţând mulţimile la Iordan

138 Vindecarea slugii sutaşului





învierea fiului văduvei din Nain



Femeile mironosițe la mormântul gol - învierea



Sfântul Apostol Pavel şi Sfântul Ioan Gură de Aur





Sfinții Ioachim şi Ana



Sfinții Acvila şi Priscila



